silvian iosifescu

Teoria literară: refuzuri, confuzii, cadru • Clasificări și sinteze ale artelor • Literar și non-literar • Genuri • Personaje • Compoziție • Stilistică și estetică • Curente literare • Lectura •

construcție și lectură

editura univers

SILVIAN IOSIFESCU

CONSTRUCȚIE
ȘI LECTURĂ

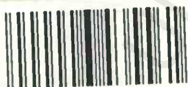


Coperta colecţiei: *Sergiu Georgescu*



CONSTRUCȚIE ȘI LECTURĂ

SILVIAN IOSIFESCU



București, 1970
Editura UNIVERS

I

TEORIA LITERARĂ: REFUZURI, CONFUZII, CADRU

Prejudecăţi

Dificultăţile ce se ridică în calea constituirii unei discipline cu privire la literatură apar de la început şi se traduc într-un fapt destul de elocvent. În alte domenii — nu neapărat cu vechime mai mare, căci gîndirea sistematică despre artă e cu multe secole anterioară cercetărilor de chimie, şi cu şi mai multe celor de sociologie — în ştiinţe diferite, avînd ca obiect natura sau cultura, nimeni nu simte nevoia justificărilor. Nici un sociolog, biolog sau fizician nu e tentat să pornească de la eforturi de risipire a prejudecăţilor. Cînd există, acestea se află la un nivel atît de coborît, încît cercetătorul le poate ignora cu seninătate. Puţin după 1920 a mai avut loc, într-un oraş din sudul Statelor Unite, un proces intentat unui tînăr profesor pentru că a predat în şcoală darwinismul. Această fosilizare de atitudini şi relaţii aparţinînd unei epoci revolute este larg cunoscută, a constituit subiectul unui film. Biologul nu începe însă un studiu sistematic al domeniului său propunîndu-şi să spulbere prejudecăţi situate la un atare nivel. Nici în disciplinele sociale, în care constatarea de fapte şi relaţii are implicaţii şi consecinţe direct politice, prejudecăţile nu ating însăşi existenţa disciplinei, nu duc la contestarea sociologiei sau economiei politice ca atare.

Situaţia e alta în estetică şi în teoria literaturii. Reacţiile total negative sînt aici numeroase, ţintind — mai ales în al doilea caz — în însăşi validitatea unei cercetări sistematice. Contestările sînt mai rar argumentate, au frecvent caracterul

unui refuz brusc şi iritat de tip alergic, însoţit eventual de motivări aproximative. Dacă confruntăm asemenea refuzuri cu preocupările stăruitoare de a crea o teorie literară ce se înregistrează pe toate meridianele se reliefează şi situaţia paradoxală. În ţările socialiste sau capitaliste există şcoli şi direcţii adesea contradictorii, dar avînd comună tendinţa de a cerceta sistematic literatura. Nume notorii reprezentînd orientări divergente — Roland Barthes în Franţa, Hugo Friedrich sau W. Kayser în Germania federală, Roman Jakobson, Northrop Frye sau René Wellek în Statele Unite — şi enumerarea ar putea fi mult prelungită — accentuează cîte o latură sau o metodă, dar îşi circumscriu cercetările în cadrul teoriei literare. Se poate afirma chiar că în peisajul esteticii contemporane există un reflux al preocupărilor de estetică filozofică şi un interes stăruitor şi progresiv pentru cercetările de teoria artelor, în primul rînd de teoria literaturii.

Această situaţie paradoxală cere ca, înainte de a încerca să discutăm obiectul şi metodele esteticii literare, să trecem cît de fugitiv în revistă cîteva dintre prejudecăţile mai insistente. Potrivit unui exemplu ilustru, ar trebui să clarificăm tipurile deosebite de „idoli", cum a făcut Francis Bacon cu prejudecăţile de care se ciocnea gîndirea Renaşterii.

La un nivel destul de coborît se situează contestările care consideră imposibilă, contradictorie în concepţie şi formulare, ideea unei ştiinţe despre artă, deci despre teritoriul calitativului, insesizabilului, evanescentului. Formulată ca o simplă reacţie a „bunului-simţ", sau presărată, mai pretenţios, în articole critice care vorbesc ironic de „geometrizarea" şi „drămuirea inefabilului", atitudinea trădează aceeaşi confuzie. Fie spus în treacăt, invocarea uneori demagogică a „bunului-simţ" şi a „simţului comun" poate deghiza realismul naiv, foarte deosebit de soluţia realistă în problema cunoaşterii, mai simplu spus, poate deghiza ignoranţa. După acelaşi realism naiv şi pseudo-bun-simţ, soarele se învîrteşte evident în jurul pămîntului şi sunetele sau culorile există ca entităţi.

Se face în acest caz confuzia între obiect şi cercetare. Caracterul fluid, imaterial al obiectului pare a condamna

cercetarea. Se uită că fenomenele vieții psihice, strîns corelate cu cele artistice, sînt de peste un secol obiectul unei științe necontestate. Orice obiect din realitatea externă sau internă poate fi supus cercetării științifice — poate fi descris sistematic, clasat, pus în relații, eventual explicat — cu unica și esențiala condiție : să existe. Ceea ce exclude demonologia. Exclude și discipline generate de o etapă imatură a cunoașterii. S-au propus în trecut relații simplificate și eronate între caracter și trăsăturile feței (fiziognomonia lui Lavater), între caracter și forma craniului (frenologia lui Gall).

Explicabilă este și reacția unor artiști, în cazul nostru a unor scriitori, care consideră drept cel puțin indiscretă, grosolană chiar, încercarea de a trata sistematic și propune relații cît de cît precise într-un domeniu ce se reduce pentru ei la nuanță și individualitate, comportînd căutări și străfulgerări inexplicabile. Motivările subiective sînt foarte felurite, dar reacția scriitoricească e comprehensibilă. Argumentarea — care ia de cele mai multe ori forma butadei sau a caracterizărilor sarcastice — nu se deosebește esențial de reacția „simțului comun", pornește de la aceeași confuzie. Conceptul „știința despre artă" devine printr-un paralogism „identificarea științei cu arta".

În cîmpul criticii, refuzul teoretizărilor — manifestat prin teoretizarea antiteoriei sau prin expedieri ironice — e legat în special de metoda impresionistă. Abandonat astăzi în principalele culturi naționale — deși stăruie surprinzător la critici de gust și talent, ireductibili adversari ai teoreticului — impresionismul pornește de la variabilitate, și de la individualitatea operei, tăgăduind existența unor criterii definite de apreciere și, de asemenea, a unei baze estetice generale sau proprie literaturii. E concluzia sceptică la care, în critica românească, a ajuns Eugen Lovinescu. Citîndu-l pe Anatole France, pe romancierul care în publicistica lui critică a fost, alături de Jules Lemaître, unul dintre exponenții principali ai impresionismului în Franța, Lovinescu scrie în *Mutația valorilor estetice*, ultimul volum din a sa *Istorie a literaturii române contemporane :* „numai după constituirea biologiei ca știință, adică după vreo cîteva milioane de ani,

şi apoi a sociologiei, adică după alte cîteva sute de veacuri, va veni şi rîndul ştiinţifizării esteticii" [1]. O asemenea profeţie cu privire la „ştiinţifizarea" biologiei e astăzi desuetă, ceea ce pune în gardă cu privire la a doua parte a aserţiunii. „Esteticul — scrie Lovinescu — nu e, anume, o noţiune universală uniform valabilă, ci numai expresia unei plăceri variabile, individuale ; pe cînd proprietăţile triunghiului, de pildă, sînt egale pentru toţi, cele ale frumosului exprimă numai formula estetică a individului ce-l percepe. Ca o primă consecinţă a acestei constatări, cu toate încercările făcute, estetica ştiinţifică a frumosului, privit în universalitatea lui, e cu neputinţă, în timp ce o istorie a esteticii, adică a variaţiilor sentimentului estetic, este nu numai cu putinţă, dar şi singura cale indicată pentru a percepe, pe cale intelectuală, de altfel, diferitele forme în care s-a realizat." Deci nu estetică, ci estetici, adică istoria gustului estetic, ne propune Lovinescu.

Cît priveşte comparaţia cu „proprietăţile triunghiului", adică cu matematica, trebuie amintit, anticipînd asupra unei întrebări viitoare, că — cel puţin la nivelul actual — stadiul ştiinţific nu înseamnă neapărat stadiul matematic.

O negare parţială, nu a oricărei estetici, generale sau speciale, ci numai a existenţei unor teorii estetice a artelor, deci a particularizării esteticii după principalele arte, o aflăm la Benedetto Croce. Pentru esteticianul italian, estetica fiind o disciplină spirituală, avînd drept obiect intuiţii traduse în expresie, modul de materializare a acestor activităţi spirituale e indiferent. De aceea teoria unei arte e identificată cu tehnologia redusă la nivelul inferior al reţetelor tehnice : „Acumularea de cunoştinţe tehnice, necesare artiştilor care urmăresc să-şi exteriorizeze expresia, se poate diviza în grupuri ce capătă denumirea de teorii ale artelor. Se naşte, astfel, o teorie a arhitecturii, cuprinzînd legi ale mecanicii... o teorie a sculpturii, cuprinzînd sfaturi asupra modului de a trata diferitele materiale, de a obţine o bună topire a bronzului..." [2]

---

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, VI, Ed. Ancora, f.a., p. 7.

[2] Benedetto Croce, *Estetica come scienza delle' espressione e linguistica generale*, ed. V-a, Bari, Laterza, 1922, p. 124.

Asemenea culegeri de rețete, norme și corespondențe fizico-matematice — în cazul muzicii și arhitecturii — sînt considerate de Croce în afara esteticii, ireductibile la știință. Confuzia între tehnologia unei arte și teoria ei — în sens estetic — e înlesnită de uzurile pedagogice. Astfel, în studiul muzicii, la teoria muzicală se studiază nu specificul estetic al limbajului muzical, ci timpii, tonalitățile, accidenții etc.

Este evident că fiecare artă posedă o bază tehnică a cărei cunoaștere e indispensabilă pentru oricine încearcă să se familiarizeze cu acea artă și, cu atît mai mult, să creeze în domeniul respectiv. Există o tehnologie a literaturii, care cuprinde normele de versificație, definește figurile de stil. Ea e repartizată didactic printre studiile de teorie literară. Dar oricît de necesară ar fi cunoașterea tropilor sau a catrenelor, ea nu epuizează cîmpul esteticii literare, după cum teoria picturii nu se reduce la „tehnica picturii în tempera, a picturii în ulei, a acuarelei, a pastelului" de care vorbește Croce.

În măsura în care nu acceptăm punctul de pornire al lui Croce și nu concepem domeniul esteticului drept exclusiv spiritual, ci spiritualo-material, modurile de materializare au o importanță ușor de observat, condiționează limbajele, registrele, modalitățile de a construi ale diferitelor arte, delimitează pentru artele diferențiate probleme estetice proprii. De altfel, după cum s-a amintit mai înainte, poziția lui Croce e contrazisă astăzi de tendința generalizată de a examina și accentua tocmai problematica specială a artelor, chiar dacă prejudecăți născute dintr-un exclusivism filozofico-speculativ duc la contestarea termenului de estetică specială.

Un alt „idol" care trebuie amintit pornește de la o confuzie asemănătoare cu aceea care identifica obiectul cu atitudinea științifică. De astă dată se identifică disciplina cu erorile unei epoci și teoria literaturii e înfierată pentru dogmatismul care a afectat-o într-adevăr o vreme. Cu aceeași logică bizară s-ar putea arăta neîncredere față de sociologie, istorie sau biologie, discipline în care dogmatismul s-a manifestat de asemenea cu consecințe nocive. Dar neteoretizată — și greu de teoretizat —, nici această identificare a unei

discipline cu o serie de excese nu e altceva decît o prejudecată stăruitoare.

Existența unui domeniu de cercetare cu obiect și metode delimitate nu înseamnă nici deplina elaborare a esteticii literare, nici identitatea de situații față de alte științe. Pentru a putea discuta statutul propriu, e necesar un foarte fugitiv istoric și reamintirea principalelor ei izvoare.

Enunțul paradoxal cu privire la estetică, calificată adesea drept o disciplină foarte veche și foarte nouă, se aplică în măsură cel puțin egală și teoriei literare. Prin vechimea preocupărilor teoretice cu privire la artă, estetica numără cîteva milenii. Cercetarea lui Dionisie Pippidi cu privire la *Formarea ideilor literare în antichitate* [1] începe cu Hesiod și Homer. Este soluția adoptată și de *Literary Criticism — a Short History* a lui William K. Wimsatt jr. și Cleanth Brooks și argumentată din primele fraze: „Pentru că poeții au o puternică tendință de a-și forma opinii cu privire la arta lor și de a folosi aceste opinii ca o parte a mesajului lor poetic, e firesc să găsim o anumită teorie literară din momentul în care putem afla poeme". [2] Principalele momente de sistematizare a gîndirii estetice au implicații mai directe. Ca o încercare de a clasa, pune în relații și explica faptele estetice, concepute chiar mai larg decît faptele de artă (se vorbește justificat de estetica industrială, de estetica vieții cotidiene, și există o străveche și disputată problemă a frumosului natural), estetica e mult mai recentă. Termenul și delimitarea teritoriului, ca un tip de cunoaștere diferit de cea teoretică, se datoresc lui Alexander Baumgarten, la jumătatea secolului al XVIII-lea. Eliberarea de filozofia speculativă (căci multe sisteme care reprezintă momente esențiale în dezvoltarea esteticii sînt tributare unui sistem filozofic) s-a petrecut mai tîrziu, în a doua jumătate a secolului trecut. S-a accentuat atunci — mai ales în gîndirea germană — direcția care concepea estetica drept o știință a artei, o *Kunstwissenschaft*, ceea ce nu anulează latura de „filozofie a artei", ci o com-

---

[1], [2] W. Wimsatt jr .și Cl. Brooks, *Literary Criticism — a Short History*, Vintage Books, New York, 1957, p. 3.

plectează necesar. Termenii riscă uneori să înşele. Sub titlul de *Philosophie de l'art*, Hippolyte Taine a urmărit să construiască o ştiinţă a artei, o estetică inductivă, pornind de la fapte din arte diverse.

Data de apariţie a esteticii literare — într-un stadiu încă imprecis şi într-un sens mai restrîns — se confundă cu aceea a esteticii. Generalizările despre artă au pornit multă vreme şi s-au sprijinit pe cele despre poezie (extinderea termenului de „literatură" e mult mai tardivă, posterioară Renaşterii). Începînd cu cîteva dialoguri ale lui Platon, cu *Poetica* şi cu *Retorica* lui Aristotel (aceasta din urmă discutînd, cu privire la oratorie, probleme înrudite şi cu logica, dar şi cu expresia literară), continuînd cu *Tratatul despre sublim*, cu *Ars poetica* a lui Horaţiu şi cu poeticile alexandrine, apoi cu cele ale Renaşterii şi ale clasicismului, numeroase lucrări ţes un fir aproape continuu de preocupări din domeniul a ceea ce astăzi denumim estetica sau teoria literară. Cîmpul e restrîns, se concentrează în jurul sfaturilor date scriitorilor, al tehnologiei şi al teoriei genurilor. Vom reîntîlni firul acesta istoric la grupul respectiv de probleme. Trebuie însă observată continuitatea în preocupările de poetică, alături de evoluţia întrepătrunsă pînă la confuzie a generalităţilor estetice şi a observaţiile specifice literaturii.

Alte izvoare care au alimentat cursuri istorice paralele au fost dezvoltarea criticii şi cea a istoriei literare. Ne ciocnim de imposibilitatea separării în practică între cele trei laturi principale ale cercetării literaturii. Aproape că nu a fost critic sau istoric de anvergură al literaturii care să nu fi făcut incursiuni teoretizatoare, fie printr-o simplă paranteză, fie prin încercări sistematice. O consecinţă este situaţia în care sînt puşi istoricii uneia dintre activităţi, care devin *ipso facto* şi istoricii celorlalte două. Una dintre cele mai serioase, mai erudite lucrări de acest gen publicată în ultimii ani, *A History of Modern Criticism* a lui René Wellek, este, în mare măsură, şi o istorie a teoriei literare : „Termenul de critică — scrie Wellek în introducerea la primul volum — îl voi interpreta larg în sensul nu numai de judecăţi asupra unei anumite cărţi şi a unui anumit autor, ci în special în sensul

de ceea ce a fost gîndit despre principiile teoriei literare, despre natura, creaţia, funcţiunile, efectele ei, despre raporturile ei cu celelalte activităţi ale omului, despre tipurile, principiile şi tehnicile ei, despre origina şi istoria ei... Va fi imposibil să evit incursiuni în istoria esteticii abstracte (filozofice, *n.n.)* şi în cea a gustului, deoarece istoria criticii literare nu poate fi, evident, separată total de ele" [1].

Pe lîngă izvoarele principale, pe care le constituie interferenţele cu dezvoltarea esteticii, istoriei şi criticii literare, nu pot fi neglijate nici părerile despre artă ale scriitorilor, fie că au luat forma publicisticii militante, ceea ce le încadrează în sursa respectivă —, fie că au luat variate alte forme : prefeţe iniţiind o mişcare literară, eseuri sau chiar paranteze într-o operă de ficţiune, opinii despre artă puse în gura unui personaj, cum a procedat adesea Thomas Mann. Substanţa estetică e de valoare inegală. Comentînd o culegere de prefeţe celebre din secolul al XIX-lea, o recenzie apărută într-o revistă literară franceză îşi mărturisea dezamăgirea faţă de originalitatea şi de ponderea ideilor puse în circulaţie. Dar, pe lîngă valoarea intrinsecă a multor opinii despre artă cu semnături ilustre (Coleridge, la care esteticianul rivalizează cu poetul, Mallarmé, Thomas Mann, Caragiale, Eminescu şi — cu rezervele posibile — Blaga la noi), nu se poate trece peste noutatea expresiei şi deci peste forţa de captare cu care scriitorii au reluat idei emise anterior.

Diferenţierea teoriei literare s-a produs în perioada pomenită, cînd estetica s-a orientat spre ştiinţa artei, devenind acea teorie specială a artelor pe care a contestat-o Croce. Paralel, critica a poposit mai frecvent asupra unor probleme speciale teoretice. Critica germană a aplicat în literatură, o dată cu Walzel, categorii şi tipuri propuse de Wölfflin pentru pictură. Critica franceză a adoptat o mişcare mai sistematică, o dată cu interferenţele lingvistice, deşi a păstrat adesea aparenţe capricioase. Dezvoltarea stilisticii, cu toate tendinţele de subordonare faţă de lingvistică, tendinţe ce con-

---

[1] R. Wellek, *A History of Modern Criticism,* Jonathan Cape, 1961, I, pp. V-VI.

trazic statutul de disciplină independentă, a delimitat un nou și fundamental sector de cercetare a literaturii. S-a circumscris astfel un cîmp de probleme cu granițe mobile, dar cu existență proprie necontestată. Renunțarea la atitudinea normativă, atitudine care a persistat destul de tîrziu în cele cîteva direcții universitare, e — în mare — comună și „filozofiei artei literare“ și „științei literaturii“.

Izvoare similare le înregistrează evoluția disciplinei în cultura românească. De la începuturile ei — enunțuri generale în opera cronicarilor, considerații de critică culturală la reprezentanții Școlii ardelene, critica de susținere a 48-ului — pînă la detașarea ca activitate diferențiată prin criterii și metode, evoluția criticii s-a împletit cu enunțurile teoretice. Interferențele au continuat în celelalte etape principale la toți criticii de anvergură. Nu numai la un spirit asociativ și cu pasiunea construcțiilor teoretice, cum a fost Ibrăileanu, sau la un estetician și la un întemeietor al stilisticii la noi, ca Tudor Vianu, ci și la contestatori ai esteticii ca disciplină integrală, ca Lovinescu, sau la un strălucit adversar al sistematizărilor, cum a fost G. Călinescu. Sînt de amintit, între altele, considerațiile lui Lovinescu despre romanul obiectiv și urban sau despre zonele literare ale memorialisticii, iar la G. Călinescu, *Principiile de estetică,* tipologia „clasicism, romantism, baroc“ *(Impresii asupra literaturii spaniole),* atîtea paranteze teoretice incluse în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* etc. (condiția estetică a vieții romanțate, interferențele dintre literatură și istorie etc.). *Estetica basmului.* Trecerea de la analiza critică a operelor și de la caracterizarea individuală a autorilor la enunțurile generale, alternarea sintezelor critice cu aprecierile la obiect au continuat în ultimele două decenii, ilustrînd din nou schimbul necesar între cele două activități înrudite. Observația se aplică, în măsură mai redusă, și raporturilor cu istoria literară.

Pe lîngă aceste izvoare, pe lîngă opiniile estetice ale scriitorilor, sînt de semnalat pentru perioadele mai vechi și capitolele de poetică pe care le-au cuprins vechile gramatici, începînd cu cea a lui Ienăchiță Văcărescu și unele forme originale

de comunicare, cum sînt notele cu semnături fanteziste presărate de Budai-Deleanu în subsolul *Țiganiadei*.

Evoluția spre un domeniu independent al teoriei literare cunoaște la noi, pe lîngă încercarea importantă, dar neterminată, a lui Heliade, de la jumătatea secolului trecut (Cursul general de poezie), activitatea didactică și opera lui Mihail Dragomirescu (1869—1942). Cu toate rezervele ce le pot stîrni compartimentele și canoanele evaluative, nu trebuie neglijată valoarea de pionierat a *Științei literaturii* a lui Mihail Dragomirescu, scriere care prin traducerea ei în franceză (1928/9) a dobîndit circulație internațională. Între cele două războaie, și în ultimele decenii, sînt citabile destul de multe nume. La unele ne va readuce discuția cîte unui aspect particular. Prezența impozantă a lui Tudor Vianu o aflăm în pagini numeroase, răspîndite în volume monografice și în culegeri : *Figuri și forme literare, Generație și creație, Filozofie și poezie* etc. Fără a fi încercat în estetica literară echivalentul unui tratat cum a fost *Estetica* (1934/6), Vianu a atins probleme variate, concentrîndu-se în ultimele două decenii de viață asupra stilisticii, pe care a dezbătut-o teoretic în texte fundamentale ca introducerea și primul capitol din *Arta prozatorilor români, Problemele metaforei și alte studii de stilistică,* etc.

Estetică, teorie literară, știința literaturii

În stadiul ei actual, se pot înregistra două direcții principale în teoria literaturii, fiecare dintre ele comportînd multiple nuanțe și moduri de interpretare : o disciplină teoretică asupra artei literare în sensul larg de *Kunstwissenschaft,* o disciplină specială care a reluat, într-un sens mai riguros lingvistic, vechea denumire de „poetică". Cele două sensuri nu se află neapărat în divergență — deși e greu de vorbit

de accepţii certe. Preocupările de poetică se referă uneori doar la comunicarea versificată : „În rezumat — scrie Roman Jakobson — , analiza versurilor cade în întregime în competenţa poeticii, iar aceasta, la rîndul ei, poate fi definită ca o parte constitutivă a lingvisticii, care se ocupă de raporturile dintre funcţiunea poetică şi celelalte funcţiuni ale limbajului". [1] În practică însă, preocupările poeticii tind să se lărgească la folosirea literară a cuvîntului, cercetată în strînsă dependenţă de lingvistică. Această din urmă trăsătură devine definitorie.

Importanţa progresivă a cercetărilor şi metodelor lingvistice pentru teoria literară şi pentru estetică în genere — în măsura în care orice artă e considerată un mod de comunicare — e recunoscută astăzi de esteticieni de diferite tendinţe. Pierre Francastel vorbeşte de rolul de „ştiinţă-pilot" asumat de lingvistică [2], deşi combate subordonarea metodelor estetice celor lingvistice. Argumentul invocat de Roman Jakobson [3], după care literatura nu are alt mijloc de comunicare decît cuvîntul, şi orice fapt de literatură e un fapt de limbă, ceea ce ar justifica un contact permanent şi o cădere sub jurisdicţia unei lingvistici speciale („lingvistica poetică" — după cum o numeşte Jakobson), urmează a fi discutat în raport cu problemele stilului şi cu domeniul stilisticii. Să ne mărginim pentru moment a observa că acest mod de a argumenta îngustează domeniul teoriei literare — echivalat cu acela al stilisticii *largo sensu* şi, prin el, cu acela al lingvisticii. Dar această îngustare nu ţine seama de două tipuri diferite de situaţii. E incontestabil că nu avem alte suprafeţe de contact cu literarul decît prin limbă. Dar situaţia implicată de reînvierea unei calificări într-un context nou — de nuanţele şi valorile pe care banalul „dulce" le capătă la Eminescu — sau de funcţiile figurilor de stil se deosebeşte de tot ceea ce presupune

---

[1] Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Studii de stilistică*, culegere colectivă, Ed. Ştiinţifică, 1964 (trad. Mihai Nasta), p. 97.
[2] *Revue Internationale de Philosophie*, 73/75, 1965.
[3] R. Jakobson, *op. cit.*, pp. 124—125.

construirea unui personaj literar sau de laturile diferite ale arhitecturii unei opere. În primul caz, fie că acceptăm subordonarea față de lingvistică, fie că vorbim de un domeniu de tranziție între lingvistică și estetică, ne aflăm pe un teritoriu în care faptele de limbă, privite în funcția lor expresivă, formează obiectul direct al cercetării. Dislocarea timpului în literatura contemporană, modurile de construcție parțială, discontinuă sau de estompare a personajului în aceeași literatură nu sînt doar fapte de limbă, ele comportă alte unghiuri de cercetare și alte metode. Extinderea problematicii și metodologiei impune un sens mai larg teoriei literare decît acela de lingvistică poetică.

În măsura în care și estetica optează astăzi pentru accepția de *Kunstwissenschaft* și renunță la situația de *ancilla philosophiae* a esteticii speculative, se desemnează raportul strîns dintre estetică și teoria literaturii. Într-adevăr, dacă adoptăm clasificările unui istoric al esteticii contemporane [1], constatăm că — după gruparea din primele decenii ale secolului nostru în jurul personalității lui Croce — dintre principalele direcții propuse (Estetică și știința artei, Formalismul figurativ, Naturalismul american, Școala criticii și școala semantică, Școala sociologică, Pozitivismul, Fenomenologia, Existențialismul) nici una nu mai rămîne la atitudinea esteticii speculative. Iar în privința raporturilor cu filozofia, într-un sens destul de limitat, doar existențialismul păstrează relația de subordonare cu o filozofie non-speculativă.

Raportul teoriei literare cu estetica, înțeleasă ca disciplină avînd ca obiect esteticul în genere (deci nu numai artisticul, ci atitudinea și tipul de comunicare în care intră și fapte cotidiene sau obiecte mecanice), este de la general la special. În acest sens, termenii de teorie literară și de estetică specială sînt sinonimi. Relațiile stabilite de estetică, nu prin construcții *a priori*, ci prin generalizarea și sistematizarea întregii experiențe artistice, se referă și la literatură, care a oferit și ea puncte de plecare pentru generalizare. Structura

---

[1] G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milano, Marzoratti, 1960.

obiectului, funcţiile artei, raporturile dintre intelectual şi afectiv, dintre material şi spiritual în artă, raporturile artei cu societatea, valoarea estetică etc., etc. sînt astfel de probleme ale esteticii generale, mai scurt spus, ale esteticii fără calificativ restrictiv. Estetica literară are ca obiect două categorii de fapte : modul diferenţiat în care aceste chestiuni generale se pun în literatură (compoziţia operei *literare*, curentele *literare*, procesul de creaţie *în literatură) ;* fapte proprii literaturii ca artă a cuvîntului, condiţionate de existenţa acestui mijloc de expresie (astfel sînt toate chestiunile cu caracter estetic referitoare la stilul limbii).

Alături de relaţia general-special, care situează teoria literară în raport cu estetica, alta, de astă dată de la tot la parte, se stabileşte cu o disciplină cu arie mai vastă : „ştiinţa literaturii".

Pornind de la înţelegerea teoriei literare ca o cercetare sistematică a faptelor de literatură, s-ar părea că sfera teoriei literare se suprapune cu cea a ştiinţei literaturii. S-a încetăţenit însă — şi se justifică — un sens mai larg al termenului de „ştiinţă" a literaturii, care cuprinde pe lîngă estetica literară şi alte două discipline, rămase în contact mai strîns cu individualitatea faptelor literare : istoria şi critica literară. Triada aceasta, din care se compune întreaga cercetare a literaturii, este acceptată de teoreticieni cu tendinţe diferite, de cercetători marxişti, ca şi de René Wellek. „În studiul nostru special — scrie Wellek — , distincţiile între teoria literară, critica literară şi istoria literară sînt evident cele mai importante. Este mai întîi distincţia între un concept despre literatură ca ordine simultană şi un concept despre literatură care o consideră în primul rînd ca pe o serie de opere sistematizate în ordine cronologică şi ca parte integrantă dintr-un proces istoric. Este apoi distincţia între cercetarea principiilor şi criteriilor literaturii şi cercetarea operelor literare concrete, fie că le studiem separat, fie că le studiem în succesiune cronologică. E potrivit să atragem atenţia asupra unor astfel de distincţii fie descriind ca teorie literară cercetarea principiilor literaturii, categoriile sale, criteriile sale ş.a.m.d., fie diferen-

ţiind studiul operelor de artă concrete ca critică literară" (fundamental concepută static) sau ca „istorie literară".[1]

Se poate observa că distincţiile stabilite de Wellek sînt guvernate de două criterii care nu se conciliază deplin, cel de-al doilea dominînd pînă la urmă. Teoria literară e diferenţiată de istoria literară după criteriul opoziţiei dintre sistematic şi simultan pe de o parte, succesiv, istoric, pe de alta. Apoi teoria literară devine cercetare a principiilor, categoriilor, criteriilor literare, în timp ce istoria şi critica literară se referă la operele concrete, în succesiune şi proces în primul caz, static, separat în al doilea.

Prima distincţie arată că Wellek împărtăşeşte şi el reacţia antiistoristă, notabilă în multe direcţii ale culturii contemporane, dar prin aceasta nu mai puţin contestabilă. În altă lucrare a sa mai recentă, în *Conceptele criticii*, Wellek identifică istorismul în critica şi istoria literară cu mult hulitul pozitivism lansonian şi îl exilează printre rămăşiţele din gîndirea secolului al XIX-lea.[2]

Dar teoria literară e de neconceput în afara istoriei. Metodele istorice — folosite cu funcţii şi optică proprii — rămîn la fel de indispensabile. Stabilirea de principii, categorii, relaţii nu poate ignora fluctuaţia, diversitatea, transformarea istorică, fără risc de dogmatizare şi de arbitrar. Teoria literară porneşte de la diversitatea simultană sau succesivă şi construieşte categorii şi relaţii care desemnează continuitatea în diversitate şi mişcare. Nu putem vorbi de stil literar fără să confruntăm diversitatea istorică a stilurilor; nu putem ignora succesiunea şi formele diverse luate de curentele literare înainte de a propune o categorie de curent care să convină acestor întruchipări istorice atît de diferite. Rezultatele sînt

---

[1] R. Wellek şi A. Warren, *Theory of Literature*, p. 39. Pentru lucrările apărute în română după definitivarea unora dintre capitolele acestui volum am lăsat propria traducere a diverselor citate. În cazurile cînd sînt folosite alte traduceri apărute, se indică ediţia română şi numele traducătorului.

[2] R. Wellek, *Concpts of Criticism*, Yale University Press, 1965, p. 345.

sistematice, dar punctele de pornire și metodele istorice rămîn indispensabile.

Mai consistent e celălalt criteriu : după raportul cu concretul, respectiv cu individualitatea operei. Nici disciplinele teoretice cu privire la artă nu pot rămîne prea departe de această individualitate. Să repetăm că orice construcție teoretică se susține și scapă de riscul rigidității în măsura în care păstrează contactul cu diversitatea istorică sau simultană. Teoretizarea pretinde o cunoaștere minuțioasă a concretului, referiri frecvente cu caracter ilustrativ, menite să accentueze și liniile comune și diferențele. Istoria și critica literară sînt însă tot timpul legate de concret : stabilesc, în cazul istoriei, serii cronologice, relații între fapte unice, analizează și apreciază în critică opere individuale.

Nu vom intra în problema dezbătută adesea cu privire la posibilitatea unor științe ale individualului, la justificarea calificării de științifică în cazul criticii literare. (Rezistențele sînt mai mici în ceea ce privește istoria literară.) Să ne mărginim a aminti că și istoria literaturii și critica literară au, din punctul de vedere al acestui raport intim, inseparabil de faptul individual, o condiție asemănătoare cu istoria în genere, și că „științifizarea" istoriei nu mai e astăzi în discuție. De asemenea, că obiectul propriu istoriei și mai ales criticii literare, — opera considerată în individualitatea ei — creează în discutarea teoretică interferențe cu alt tip de activitate, că critica nu poate fi numai știință, că posedă laturi artistice care nu se reduc numai la stil. Concepte ca indispensabilul gust sau discernămînt în aprecierea estetică și în intuirea individualității corespund cu la fel de greu definisabilul talent artistic. Locul textelor de critică și de istorie literară în antologiile și în istoriile literaturii nu se datorește doar unui uz consacrat. Se justifică prin valori literare. Și din acest punct de vedere, analogia cu istoria persistă.

Criteriul acesta de diferențiere, între teoria literară pe de o parte, istoria și critica literară pe de alta, implică și un raport mai strîns între cele două tipuri de discipline decît acela de părți ale aceluiași tot, un raport de interdependență. Istoria

şi critica ordonează şi valorifică faptele de literatură pe baza cărora teoria îşi construieşte conceptele şi relaţiile. La rîndul lor, conceptele şi relaţiile sînt manipulate de istorie şi de critică. Acestea nu se pot opri pentru a analiza şi defini categoriile pe care le integrează (stil, curent, construcţie, personaj). Le consideră elucidate (ceea ce, din păcate, nu e totdeauna exact, terminologia fiind destul de fluctuantă).

Relaţia deosebit de strînsă explică şi interferenţele de activităţi în practică, faptul că se întîlnesc rareori critici sau istorici de anvergură care să nu fi teoretizat, măcar într-o paranteză, teoreticieni care să nu fi făcut critică sau istorie literară. Se pot propune dominante : „Aristotel a fost un teoretician, Sainte-Beuve, în primul rînd un critic, Kenneth Burke e în special un teoretician literar, în timp ce R. P. Blackmur e un critic".[1] Interferenţele rămîn fireşti.

Sistematizările propuse (estetică-teorie literară ca estetică specială, ştiinţa literaturii cu cele trei ramuri ale sale) pretind cîteva precizări.

S-ar părea că triada ştiinţei literare e prea limitativă şi că ignoră alte sectoare ale cercetării literaturii, cum ar fi stilistica, în sensul pe care i l-a dat Leo Spitzer, sau în sensul structuralist, poetica în diversele ei accepţii, folcloristica.

Sînt discipline — va trebui să revenim cu alt prilej la această constatare — aflate la frontierele esteticii literare cu diferite ştiinţe : cu lingvistica în cazul stilisticii sau poeticii, cu etnologia în cazul folcloristicii. În măsura în care intervin preocupările şi metodele estetice, stilistica poetică şi folcloristica sînt integrabile într-una dintre cele trei atitudini. Teoretizează, cum o fac multe lucrări de stilistică a expresiei, astfel fundamentalele cercetări ale lui Vianu cu privire la „Problemele metaforei" şi atîtea lucrări de teoria folclorului, fac istorie (*Arta prozatorilor români* a lui Vianu, încercările mai rare de a data folclorul) sau practică analiza critică, cum e cazul cu cele mai multe analize stilistice care nu se mulţumesc să inventarieze faptele şi cu numeroase „prezentări de ma-

---

[1] R. Wellek şi A. Warren, *op. cit.*, p. 39.

teriale folclorice". Reducerea la una dintre cele trei atitudini e posibilă în cadrul sistematizării teorie-critică-istorie, în măsura în care nu îngroşăm prea tare liniile despărţitoare între aceste activităţi.

O altă precizare se referă la prezenţa punctului de vedere axiologic, a judecăţii de valoare, în toate cele trei ramuri ale ştiinţei literare. O veche şi aparent insolubilă contradicţie între atitudinea normativă şi cea istorică în estetică tinde să se rezolve. Atitudinea normativă canonizase un sistem de valorificare, refuzînd tot ce nu intra în acest sistem. Încercarea de a constitui o estetică istorică s-a accentuat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a pornit de la diversitatea istorică a artei, dar a dus la ideea de relativism estetic. Este punctul de vedere pe care l-a susţinut la noi Lovinescu, pornind de la variabilitatea gustului.

Transpunînd chestiunea pe planul literaturii, constatăm că, în ciuda diversităţii de metode şi de substraturi ideologice, cercetările contemporane asupra literaturii se acordă asupra pornirii de la faptele de artă. Operează deci cu judecăţi de existenţă, cu constatări de fapte şi cu relaţii. Unghiul valoric nu poate lipsi însă, deşi situaţia se modifică după diferitele componente ale cercetării literare. Implicit în teoria literară şi în anumite moduri de a aborda istoria literară (astfel, atunci cînd literatura comparată urmăreşte circulaţia unui motiv), el e explicit totdeauna în activitatea critică. Evaluarea — comunicată, de altfel, prin cele mai variate procedee — este simţită ca indispensabilă într-o analiză critică : absenţa ei creează insatisfacţie. Teoreticianul operează cu valori consacrate atunci cînd o problemă specială nu îi cere să se ocupe de non-valori desemnate ca atare. În *Teoria literaturii,* Wellek şi Warren reproşează cercetării de tip fenomenologic întreprinse de către Roman Ingarden în *Opera de artă literară* — cercetare a cărei pătrundere şi capacitate analitică o laudă — că „încearcă să analizeze opera de artă fără a se referi la valoare" [1]. În prefaţa ediţiei germane din 1965 a

[1] R. Wellek şi A. Warren, *op. cit.,* pp. 151—156.

cărţii sale, R. Ingarden răspunde la această observaţie critică : „Sînt două lucruri deosebite — ceea ce René Wellek nu observă — să analizezi o anumită operă, de exemplu *Faust* al lui Goethe, şi să construieşti o teorie generală filozofică a operei de artă literară. În primul caz ar fi o eroare să cercetezi o anumită operă individuală fără relaţii — cum scrie R. Wellek — cu valoarea ei artistică sau estetică, deşi există şi aici faze ale cercetării în care trebuie discutate momente neutre din punctul de vedere al valorii, fără să se pună în acea clipă accentul pe valoarea însăşi. În al doilea caz, dimpotrivă, acolo unde cercetarea este călăuzită pe terenul unei analize structurale a ideilor generale ale operei, trebuie implicat că operele au valoare artistică, respectiv estetică, trebuie lăsată la o parte întrebarea cu privire la ce valoare anume are opera în cazul respectiv, pentru că specificitatea valorii în raport cu ideea generală a operei reprezintă un element contingent“ [1]. Tonul iritat polemic şi separaţia între ideea generală şi individualitate rămîn discutabile. Deosebirea de unghi, disocierea între prezenţa axiologicului în activitatea criticii şi în cea teoretică sînt însă binevenite.

Implicarea valorii situează estetica şi estetica literară în grupul special al disciplinelor axiologice. Un grad deosebit de precizie — în raport cu ştiinţele naturii — îi desemnează din alt punct de vedere o situaţie proprie.

Obiecţiile lui Lovinescu faţă de ideea unei „ştiinţe a esteticii“ se sprijineau pe o comparaţie cu geometria. În cele cîteva decenii care au trecut de la apariţia *Istoriei literaturii române contemporane* s-au făcut destul de multe asemenea comparaţii cu matematica, luînd fie forma unei aspiraţii de matematizare a esteticii şi teoriei artelor, fie pe aceea a contestării calităţii ştiinţifice, într-un spirit asemănător cu cel care guverna textul lui Lovinescu.

Prima tendinţă e caracteristică cercetărilor contemporane în toate domeniile care tind spre limbajul universal şi riguros

---

[1] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer Verlag, 1965, p. XXII.

al matematicilor. Matematizarea a depășit de mult domeniul științelor naturii, a pătruns în teritoriul valorii și umanului, creînd în economia politică sau în sociologie ramuri noi : econometria și sociometria. Încercările de a aplica și în estetică sau în teoria literaturii instrumentul matematic s-au intensificat datorită penetrației metodologice a lingvisticii în amîndouă aceste discipline. Matematizarea și formalizarea încercate în lingvistică s-au revărsat în critica structurală. Semnificațiile estetice ale acestei metode, discutată și aflată în stadiu de experimentare în critică, sînt încă vagi și ipotetice. În 1961, *Revue d'esthétique* a consacrat un număr special (tomul XIV, fascicolele III și IV, iulie-decembrie) raporturilor artei cu matematica. Cele mai multe dintre texte (unele aparținînd unor nume notorii, cum este Ianis Xenakis, care discută muzica stocastică, transpusă în complicate formule matematice) se refereau la tehnica vreunei arte. În introducerea lui, după o trecere în revistă a acestor raporturi dintre „artă și număr", Étienne Souriau insista asupra importanței problemelor tehnice în artă. Există însă aici o deplasare a problemei. Importanța tehnicii — care în unele arte, ca muzica și arhitectura, are evident o bază matematică riguroasă — nu implică și posibilitatea matematizării relațiilor estetice. În afară de cîteva raporturi formale în artele plastice, cum e „numărul de aur", proporția estetică optimă propusă din antichitate și analizată matematic în revistă de P. Montel, sau cum sînt cercetările lui L. Rudrauf de formalizare matematică a artelor plastice, spațiile matematizate rămîn în estetică discontinue și periferice. Observațiile statistice pot fi utile în orice artă, în măsura în care subtilitatea unei interpretări le valorifică. Sînt deci dependente de actul critic : „Dacă știu că cuvîntul *pied* figurează de douăsprezece ori în *La maison du berger* a lui Alfred de Vigny, că litera *r* figurează de optzeci și opt de ori în monologul lui Harpagon, în actul al IV-lea din *Avarul* de Molière, că nota *si bemol* figurează de patruzeci și două de ori în primul menuet al cutărei sonate în *do minor* de Mozart, ce înseamnă aceasta ?... Faptele

acestea pot avea un foarte mare interes estetic *dacă sînt bine utilizate*" [1] (sublinierea noastră).

În ritmul contemporan de dezvoltare ştiinţifică, un bilanţ alcătuit în 1961 este fatalmente depăşit în 1969. Fără a ne aventura în domenii limitrofe, totuşi străine, să consemnăm frecventele interferenţe în special cu teoria informaţiei — prin intermediul lingvisticii şi al „poeticii matematice". Pe lîngă lucrarea mai veche — adesea comentată — a lui A. A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique* (Flammarion, 1958) sînt de citat *Aesthetica* lui Max Bense (Agis Verlag, Baden-Baden, 1965), iar la noi interesantele cercetări ale lui S. Marcus, aplicate la poezie şi dramaturgie.

Constatarea de frecvenţe matematice poate oferi puncte de plecare. Matematizarea şi formalizarea estetică, în maniera practicată cu rezultate fertile în logică, se află astăzi în stadiul unei ipoteze plasată într-un viitor nedeterminat. Progresele explozive ale ştiinţei şi tehnicii din ultima jumătate de secol ne obligă la modestie în previziunile prea categorice, mai ales în ceea ce priveşte profeţiile negative. Ar fi riscat să spunem un *nu* plin de suficienţă. Prezenţa axiologicului, sinteza subiectiv-obiectiv pe care o implică orice fapt estetic, diversitatea determinărilor pun în gardă împotriva unor prea grăbite încercări de a obţine în întreg domeniul precizia cantitativă de tip matematic. Putem spune că, în stadiul lor actual, constatările şi relaţiile propuse de estetică şi de estetica literară sînt calitative, nu cantitative. Mai mult, însuşi termenul de lege sau legitate, folosit o vreme cu prea multă dărnicie, poate fi pus în discuţie. Nu pentru că, după cum s-a afirmat, raporturile dintre faptele artistice nu sînt repetabile. A. I. Xenopol a făcut de mult distincţia între legile de coexistenţă din ştiinţele naturii şi cele de „succesiune" din istorie. Estetica fiind o disciplină istorică, putem vorbi de asemenea legi. Dar necesitatea, alt atribut esenţial al raportului de legitate, după care prezenţa sau absenţa fenomenului *a*

---

[1] Étienne Souriau, *L'art et le nombre*, în *Revue d'esthétique*, iulie-decembrie 1961, p. 250.

antrenează prezența sau absența fenomenului *b*, e greu de constatat în lumea faptelor de artă.

Să acceptăm atunci contestarea principială a cercetării științifice în estetică ? Ar însemna să ignorăm că, în pofida tendinței generale spre precizia matematică, înseși științele naturii, și cu atît mai mult disciplinele umaniste, ne oferă situații diferite. Posedă în grade deosebite sau sînt lipsite de atribute ce ni se par definitorii pentru știință : experimentul, previzibilitatea. Într-o știință ca astronomia, dimensiunile fenomenelor fac imposibil experimentul. Înfrîngerea gravității pe care o aduce astronautica a reprezentat un moment crucial, dar ar însemna să ne jucăm cu cuvintele dacă am concepe această cucerire ca pe o posibilitate de a practica experimentul pe scară cosmică. Spre deosebire de astronomie, a cărei precizie matematică permite o previzibilitate riguroasă, geologia nu poate prevedea — din păcate — nici cutremurele, nici erupțiile vulcanice. Și în cazul geologiei, dimensiunile fenomenelor interzic experimentul. Previzibilitatea și capacitatea de a experimenta sînt absente și în sociologie.

În măsura în care descriu sistematic și clasifică fenomenele — faptele de artă în genere sau faptele de literatură în special — în măsura în care stabilesc relații între aceste fapte, estetica și teoria literaturii implică o atitudine științifică, cercetează metodic un obiect delimitat. Punerea în relație poate duce la o schemă generală explicativă, trecînd disciplina de la stadiul descriptiv și clasificator — în care au rămas multe secole și științele naturii — la stadiul explicativ. Explicația în estetică, în teoria sau în istoria literară nu are ambițiile formulei chimice. Numărul și ponderea factorilor care au generat o mișcare în literatură și i-au guvernat evoluția nu sînt exprimabile cu o atare precizie. Stadiul explicativ se păstrează pe teritoriul ipoteticului și al probabilului. Formulările pretind nu numai rezerve de stil, ci flexibilitate în gîndire, pentru a nu deveni opace și canonice. Stadiul de elaborare incompletă a gîndirii științifice despre artă pretinde o altă necesară punere în gardă. Cu aceste rezerve, termenul de disciplină științifică înseamnă aici mai mult decît

o calificare eventual măgulitoare. Implică o atitudine tot atît de străină de divagația nebuloasă ca și de geometrizarea simplistă.

Metodologie

Un raționament de nivel primar, enunțat într-o discuție, cerea ca orice disciplină științifică cu obiect definit să aibă metodele ei proprii, exclusive de cercetare. Ideea de metodă exclusivă e naivă. Există între diversele științe, chiar între acelea la prima vedere foarte îndepărtate, schimburi de metode prin adaptarea la obiectul propriu. Fără a mai vorbi de pomenita tendință de a transforma matematica în limbă universală, e știut că în biologie sînt utilizate metodele chimice. Interferențele cu alte discipline se traduc în teoria literaturii prin referințe, prin cunoștințele de diverse tipuri pe care le solicită (cunoștințe de estetică generală, de istorie universală, de istoria și teoria altor arte, cunoștințe de logică sau psihologie etc.). Ele implică și practicarea de metode comune altor sectoare, cu rosturi și procedee deosebite, cerute de obiectul propriu.

Este cazul cu principalele metode ale teoriei literare : lingvistică, istorică, comparată, sociologică. De asemenea, cu alte metode psihologice sau logice care se impun în cercetarea cîte unui grup special de probleme.

Cercetarea textelor are alte finalități, comportă accente și procedee deosebite pentru istoricul literar, pentru editor, pentru teoretician. Variantele unui manuscris permit istoricului să traseze evoluția unui scriitor, să urmărească această evoluție a unei individualități în contextul ei istoric, supusă unor variate influențe și condiționări. Istoricul va constata astfel, că în ultima ediție pe care a revăzut-o în timpul vieții, Grigore Alexandrescu a făcut numeroase modificări de influențe latiniste. Va raporta aceste modificări la momentul acut în dezbaterile despre limbă, de asemenea la un factor biografic. Coborîrea intelectuală de după grava maladie din 1860 explică nefericitele consecințe estetice ale acestor modificări. Îngriji-

torul ediţiei cercetează aceleaşi fapte cu interesul practic de a fixa textul optim, de a alege între ultima intenţie a scriitorului, pe care o reprezintă ediţia 1863, şi soluţiile artistic superioare din ediţia anterioară (1847). În amîndouă cazurile, cercetarea se fixează asupra unei individualităţi. Teoreticianul urmăreşte aceleaşi ediţii pentru a putea ajunge la enunţuri generale cu privire la tipul de creaţie pe care îl desemnează sau la alte relaţii generale, la un mod de a acţiona asupra literaturii al influenţelor lingvistice etc.

Studiul filologic practicat din unghiul stilistic comportă diferenţe asemănătoare, analiza stilistică urmărind să identifice procedeele şi să le unifice într-o individualitate stilistică, cercetarea teoreticianului fiind interesată de tipuri şi de relaţiile generale între un anumit tip estetic, o anumită structură şi procedeele de stil predilecte. Observaţiile lui Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* cu privire la procedeele oratorice la scriitorii 48-ului [1] comportă astfel de implicaţii teoretice.

Diferenţe asemănătoare de puncte de vedere le implică aplicarea metodei istorice sau a celei comparate. Istoricul literar este mereu interesat de individualitatea faptelor, fără a fi condamnat prin aceasta la pozitivism tern. Comparatistul e interesat şi el de un anumit raport, de o influenţă acceptată integral, triată sau respinsă, de circulaţia unui motiv. Comparaţia individualităţilor artistice, simultane sau succesive, îi permite teoreticianului să identifice categorii şi relaţii generale. Constatînd diferenţele individuale fără a abstractiza, el caută linii ce se continuă şi desemnează un tip compoziţional, stilistic, un tip de curent. În acest sens putem vorbi de traducerea istoricului în sistematic ; contactul cu diversitatea istorică sau simultană rămîne însă indispensabil.

Să repetăm că distingerea de puncte de vedere nu înseamnă separaţia de activităţi, că interludiile teoretice devin necesare pentru orice activitate istorică sau comparatistă de o anumită calitate. Punctele de vedere sînt însă distincte.

---

[1] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Contemporană, 1941, p. 23 şi urm.

Metoda istorică în estetică și în estetica literară mai comportă o latură prezentă și în alte discipline umaniste. Cercetarea e interesată de istoria fenomenului și de istoria gîndirii despre fenomen, de istoria genurilor, de modul cum s-a dezvoltat lirica, opera dramatică și de istoria teoriei genurilor. Un bun matematician, fizician sau chimist poate face cercetări originale fără a cunoaște îndeaproape istoria matematicii, fizicii sau chimiei. Putem vorbi în aceste cazuri de excesivă specializare, de lipsa unui orizont cultural. Cercetarea nu e periclitată. Istoria doctrinelor economice sau istoria sociologiei completează necesar economia politică și sociologia. Cu atît mai mult se resimt ecourile gîndirii despre artă în evoluția artei [1]. Nu subiectivizăm prin aceasta respectivele discipline, constatăm doar un rol mai direct al ideilor despre fenomen în evoluția fenomenelor, rol care poate fi stimulator sau inhibitiv. Teoria genurilor, canonizată în clasicism, a acționat ca o frînă. Regula unităților a fost uneori ocolită, alteori resimțită ca o povară. Pe de altă parte, programele estetice ale mișcărilor literare au orientat și stimulat creații scriitoricești, chiar dacă au provocat apoi reacții, adoptarea de drumuri opuse. Théophile Gautier a fost în tinerețe un războinic în prima linie a bătăliei romantice. S-a îndreptat apoi

[1] O pătrunzătoare analiză a acestui rol al istoriei ideilor în arte și în disciplinele umaniste, pornind de la distincția dintre natură și cultură și de la amintirile, urmele *(records)* lăsate de activitatea omului, o face Erwin Panofsky *(Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, 1955, cap. I, *Art as a Humanistic Disciplin*, pp. 5—6) : „Omul este unicul animal care lasă înregistrate urme după el, pentru că este unicul animal ale cărui produse creează o idee distinctă de existența lor materială. Alte animale folosesc semne și născocesc structuri, dar folosesc semnele fără a percepe relația de semnificație și născocesc structuri fără a percepe relația de construcție.

...Omul de știință (în sensul de științe ale naturii, *n.n.*) se ocupă și el de urmele lăsate de om, respectiv de operele predecesorilor lui. Dar se ocupă de ele nu ca de niște obiecte de cercetare, ci ca de ceva care îl ajută să cerceteze. Cu alte cuvinte, e interesat de urme nu pentru că ele se desprind din fluxul timpului, ci în măsura în care sînt absorbite de acest flux. Dacă un om de știință modern îl citește pe Newton sau pe Leonardo da Vinci în original, nu o face ca om de știință, ci ca un om interesat de istoria științei și, prin urmare, de civilizația umană în genere."

progresiv spre atitudinea simetric opusă de precursor al poeziei parnasiene.

Studiul sistematic al esteticii literare nu poate implica şi cercetarea, capitol cu capitol, a evoluţiei ideilor estetice respective, care constituie o ramură aparte. Dar incursiunile în istoria ideilor sînt mereu utile şi uneori indispensabile pentru înţelegerea fenomenului însuşi. Şi din acest unghi, tendinţa antiistorică, atît de stăruitoare în critica şi estetica zilelor noastre, e infirmată de însăşi structura disciplinei.

Metoda sociologică se loveşte de alte categorii de prejudecăţi. Bizara ecuaţie stabilită între dogmatism şi teoria literară se reîntîlneşte sub forma ecuaţiei metodă sociologică = dogmatism. Se ignorează, între altele, dezvoltarea sociologiei artei ca o ramură importantă a sociologiei contemporane. Ca reacţie la dogmatism, această alergie faţă de un cuvînt şi de o metodă e explicabilă, nu şi întemeiată. E un loc comun, care trebuie totuşi reamintit, că sociologie nu înseamnă sociologism.

Ignorarea valorii şi exprimarea în termeni exclusiv sociologici a relaţiilor estetice nu justifică totuşi eliminarea unei întregi categorii de probleme importante din critică şi din estetică. În totalitatea de întrebări din care se închează actul critic complet, nu pot lipsi acelea referitoare la raportul dintre operă, autor, curent şi societatea dintr-un moment istoric determinat. După cum nu poate lipsi relaţia operă-autor (chiar dacă nu o reducem la cadrul simplificat al interpretării de detaliu, al relaţiei mărunţite dintre scris şi biografie) ; după cum nu poate lipsi nici cercetarea structurii operei sau mişcării, nici aprecierea de valori. Componentele actului critic pot fi studiate preferenţial. Dar ele se cheamă una pe alta.

Estetica şi estetica literară cunosc chestiuni similare, transpuse pe planul generalităţii : relaţiile dintre scriitor şi societate, tipurile de relaţie dintre operă şi biografie. Metodele sociologice sau psihologice sînt necesare, dar păstrează în subtext conştiinţa valorii. E principala deosebire dintre sociologia artei, ca ramură a sociologiei, şi unghiul sociologic în estetică. Vom reveni asupra problemei. Sociologia litera-

turii e interesată de fenomene ale creației, structurii, difuzării literare în condiționarea lor socială, fără a implica ierarhii, valori și non-valori. Se ocupă de un fenomen ca *best-seller*-ul, fie că e vorba de o operă majoră, fie de aventurile lui James Bond.

Diferența de optică se constată și în folosirea altor metode, pe care interferențele de domenii le pretind teoriei literare.

Astfel, din teritoriul larg al preocupărilor filologice, se efectuează contactul de obiect și metodă cu lingvistica. Chiar fără să acceptăm punctul de vedere al lui Croce, după care estetica însăși, ca știință a expresiei, e echivalentă cu lingvistica generală sau punctele de vedere contemporane care subordonează literatura, ca tip de comunicare, unei discipline supralingvistice a semnelor și semnificațiilor — semiotica —, se poate constata imensa zonă de contact cu lingvistica.

Ca și critica literară, teoria literaturii e solicitată în zilele noastre de metode foarte felurite, aparținînd unor științe cu obiect învecinat, aflate uneori în interferență. Istoria, sociologia și psihologia, aceasta din urmă în special sub forma psihanalizei, de filiație freudistă sau modificînd esențial freudismul ca Jung, lingvistica și antropologia, matematicile — în limitele discutate — propun toate metoda analizei critice și generalizării teoretice.

Fenomenul are două sensuri. I se oferă criticului și teoreticianului un arsenal metodologic care tratează diferitele grupe de probleme cu mijloace mai adecvate fiecăreia. Nu putem rămîne astăzi în chestiunile de psihologia artei la formulările pe care materialismul mecanic i le-a inspirat lui Taine acum un secol. Este incontestabil interesul aplicării metodelor psihologice contemporane, cum ar fi gestaltismul sau psihanaliza. De cînd a început să ia dezvoltare, în anii de după primul război mondial (deși lucrările și experiențele lui Wertheimer și Köhler sînt mai vechi), gestaltismul („psihologia formei", a „structurii") și-a extins preocupările în zona de interferență a psihologiei artei cu estetica. Se poate cita printre lucrările remarcabile ale ultimului deceniu cartea lui Rudolf

Arnheim despre receptarea în plastică [1]. Cu excese, cu unilateralizări și abuzuri interpretative, fertilitatea perspectivelor deschise de psihanaliză esteticii generale și esteticilor speciale e și ea incontestabilă. După o perioadă în care însuși creatorul psihanalizei și principalii lui discipoli au făcut incursiuni în artă cu preocupări aproape exclusiv de specialitate și cu puține referințe estetice, după cercetările concepute încă rudimentar ale Mariei Bonaparte, anumite direcții, cum este „psihocritica" lui Charles Mauron, respectă în mai mare măsură obiectul artistic și condițiile lui proprii, deși accentul cade pe problematica psihanalitică.

Aceeași lărgire și adaptare a metodei la grupul respectiv de probleme le oferă sociologia pentru raportul artă-societate, lingvistica pentru funcțiile expresive ale cuvîntului.

Estetica marxistă nu-și propune să trateze valoarea artistică în termeni de producție. Înlesnite de simplificări dogmatice sau sociologiste, astfel de afirmații ignorează referirile la artă existente la Marx sau la Engels, referiri făcute totdeauna cu atenție extremă la condiția proprie a artisticului.

Îmbogățirea metodologică pe care o permite esteticii — și esteticii literare — această puizare în metodologia altor științe poate deveni reală în măsura în care nu se reduce la o transplantare. E greu pentru entuziaștii unei metode, pentru psihanaliști, structuraliști, fenomenologi etc., să evite exclusivismul, să nu încerce aplicarea ei unică în orice domeniu al esteticii, uneori prin punerea în paranteză sau prin contestarea altor metode sau chiar a validității punctelor de vedere pe care celelalte metode de cercetare le implică. Nu totdeauna recunoscută, există la structuraliști, ori măcar la unele forme ale structuralismului, punerea în paranteză a istoricului. Alți structuraliști resping teoretic antiistorismul, dar sînt tentați să amîne nedefinit luarea lui în considerație, să se păstreze mereu la optica „sincronică". Sociologia și psihanaliza pun și ele frecvent în paranteză aprecierea, valoarea.

---

[1] R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, Faber and Faber, London, f.a.

În acest sens, exclusivismul unei metode implică şi simpla ei transplantare. Estetica şi estetica literară nu pot folosi însă *telles quelles* metodele altor discipline, în modul în care o foarfecă poate servi la tăiatul pînzei sau hîrtiei. Metodologia estetică nu se constituie printr-un ecletism nediscriminat. Prezenţa obiectului artistic nuanţează aplicarea unei metode străine.

Aplicaţiile psihanalizei la literatură şi la alte arte datează de peste 60 de ani. În istoricul minuţios şi destul de nesistematic pe care-l face în cartea sa despre Racine, Charles Mauron pomeneşte de încercările făcute de însuşi Freud : studiul despre *Gradina* lui Jensen din 1907, cele despre *O amintire din copilărie* a lui Leonardo da Vinci şi *Moise* al lui Michelangelo, din 1909 şi 1914. Din această epocă — socotită de Mauron drept „perioada eroică" a psihanalizei literare — datează lucrările lui Karl Abraham *(Vis şi Mit)* şi, mai ales, acelea, mai substanţiale, ale lui Otto Rank *(Motivul incestului în poezie şi epopee, Artistul, Mitul naşterii eroului, Legenda lui Lohengrin, Totemismul în basm, Don Juan)* sau ale lui E. Jones. Tot în această perioadă apar şi primele încercări ale lui C. G. Jung. Din punctul de vedere în discuţie, ele aparţin altui tip de critică — „arhetipală", deşi ar fi greu să-l rupem cu totul de psihanaliză pe acest discipol eretic al lui Freud.

Cu finalitate critică mai directă (Freud însuşi nu-şi propusese mai mult decît „aplicaţii" şi ilustrări ale mecanismelor sublimatoare) sînt volumele Mariei Bonaparte despre Poe, Alice Sperber despre Dante sau Gh. Baudouin despre Verhaeren.

Pertinenţa psihocriticii lui Charles Mauron suportă întrebări, deşi la acest cercetător cu formaţie ştiinţifică există mai vechi preocupări literare şi o penetraţie critică mai sensibilă. Interesante sînt obiecţiile aduse de Mauron aplicaţiilor psihanalitice anterioare. Obiecţiile îi delimitează metoda proprie : „Vechile studii au încercat analize de tip medical ale scriitorilor. Lucrul e mai mult decît dificil. Nu-i putem

cere lui Racine nici asociații, nici vise, nici transferuri".[1] Datele biografice sînt în general incomplete. Pe de altă parte, „medicul se interesează în mod firesc de bolnav. Vrea să cunoască omul pentru a-l vindeca... Dar o asemenea orientare devine falsă cînd se aplică analizei unui artist. În cazul lui Racine, de exemplu, materialul de pornire, adică opera, are pentru noi mult mai mult interes decît omul".[2] De aceea, psihocritica cercetează operele pentru a regăsi structuri psihanalitic semnificative și „metafore obsedante" — cu geneză, în cea mai mare parte, inconștientă. „Nevroza ne va face să ne oprim. Dacă apare, o vom accepta ca pe un fapt între multe altele. Pentru noi rămîne important să aflăm de ce o anumită structură, și nu alta, a servit unei anumite opere de artă drept schelă obligatorie sau, mai complet spus, drept fatalitate internă".[3]

Această orientare spre text l-a făcut pe Barthes să-l claseze pe Charles Mauron în „noua critică", opusă celei „universitare". Cu toată neglijarea programatică a biografiei — care servește doar pentru verificarea ulterioară a structurilor descoperite în text — psihocritica rămîne o variantă modernă a criticii biografice, în sensul că își propune să descopere relații mai complexe între autor și operă. *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine* se încheie chiar cu o fișă clinică a poetului tragic. Oricum ar fi prezentate, structurile și metaforele obsedante sînt semnificative pentru această relație autor-operă. Celelalte înrebări, relația autor-epocă, autor-societate, rămîn indefinit în paranteză sau sînt transpuse în termeni psihologici. Jansenismul, căruia L. Goldmann i-a dat o interpretare sociologică în *Le dieu caché,* este conceput ca un fenomen neurotic. Parțializarea este programatică în psihocritică.

Psihocritica lui Mauron comportă multe aserțiuni discutabile, dar progresul față de încercările mai vechi de aplicare

---

[1] Charles Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine,* Public. des Annales de la Faculté des lettres Aix-en-Provence, 1957, pp. 15—16.

[2] *Op. cit.,* pp. 15—16.

[3] *Ibidem,* p. 17.

a psihanalizei la literatură constă tocmai în adaptarea ei la obiect, în vreme ce, în studiile anterioare, nu se percepea prea bine diferența dintre un simptom neurotic și o „sublimare" artistică. Aceeași problemă se ridică în fața criticii și esteticii stilistice. „Lingvistica poetică" e denumirea dată de Roman Jakobson conștiinței acestei diferențe de obiect și de metodă de care, cînd are de-a face cu funcția poetică, lingvistica e obligată să țină seama.

Adaptarea, mai bine zis, integrarea în domeniul nou e o condiție pentru eficacitatea recurgerii la metodele altor discipline. „Biologizarea" sociologiei, încercată în secolul trecut din entuziasm pentru evoluționism, dar și din dorința de a infirma marxismul, a dus la formule pe care astăzi puțini le mai apără, cum a fost „darwinismul social". A dus și la analogii naive între structura societății și organismul uman, analogii între guverne și creier, între mijloacele de comunicație și nervi. Realizate în acest mod, prin simplă translație, „psihologizarea", „lingvisticizarea" esteticii literare nu au perspective mai bune.

Cît timp nu sporește punctele de divergență, multiplicarea metodelor e proprie unui stadiu mai evoluat. Caracteristică pentru situația teoriei literare, pentru aspirațiile, interferențele și rezervele menționate anterior — în raport cu conceptul de „știință a literaturii" — este coexistența a două atitudini ce par a se exclude una pe alta.

În momentul actual, cînd cercetarea literaturii pendulează între teoria informației și refuzul teoretizării ori chiar al formulării nete, se reactualizează în termeni reînnoiți opoziția pascaliană dintre spiritul geometric și cel de finețe. Probabilul subtext polemic — „e greu să nu credem, scrie Sainte-Beuve, că l-a avut în vedere pe domnul de Méré în definirea spiritelor *fine* în opoziție cu cele geometrice" [1] — a orientat observațiile, a marcat preferințele și repulsiile lui Pascal. Tipurile propuse în *Cugetări* reprezintă însă altceva decît caractere „cu cheie", nu rămîn la un *bel-esprit* din

[1] Sainte-Beuve, *Le chevalier de Méré,* în *Portraits littéraires,* III, Garnier, 1864, p. 95.

veacul al XVII-lea. Pascal condamnă unilateralizarea : „Geometrii care nu sînt numai geometri au prin urmare spiritul drept, dacă li se explică bine orice lucru prin definiţii şi principii ; altfel greşesc şi sînt nesuferiţi, căci gîndesc corect *(ils ne sont droits)* doar cu privire la principii bine clarificate... Iar spiritele fine, care sînt doar fine, nu pot avea răbdarea de a coborî pînă la primele principii ale chestiunilor speculative şi imaginative..." [1].

Opoziţia pascaliană persistă sub forma celei dintre nuanţă şi rigoare. Pretinde punerea în gardă împotriva fetişizării fineţei, care proliferează narcisist nuanţele, şi împotriva rigorii strict geometrice, care pierde obiectul — opera de artă — printre liniile apăsate ale desenului. Care va fi limba viitorului în discutarea artei e o întrebare prematură. Aici, ca şi pretutindeni, eclectismul — cîteva nuanţe plus puţină matematică — rămîne o atitudine stearpă. Este însă mai actuală ca oricînd ponderarea uneia dintre cele două atitudini de către cealaltă. Nuanţa — indispensabilă în faţa unui obiect care se oferă şi se refuză în acelaşi timp — se cere manipulată cu rigoare minimă pentru a nu fi sterilizată. E poate principalul deziderat — chiar dacă pare a se reduce la o consideraţie vagă, la o privire din avion — pe care-l suscită trecerea în revistă a numeroaselor metode aflate azi în concurenţă.

Terminologie

În raport cu stadiul încă în elaborare şi cu obiectul esteticii literare, într-o situaţie specială se află una dintre chestiunile preliminare ale teoriei literare : terminologia.

În nici o disciplină termenii nu rămîn fixaţi, ci evoluează o dată cu disciplina respectivă. Dar într-un anumit moment istoric, în toate disciplinele consolidate se stabileşte consensul asupra terminologiei.

---

[1] *L'oeuvre de Pascal,* Bibliothèque de la Pléiade, 1941, p. 827.

În estetică și în esteticile diferitelor arte — și, de asemenea, datorită relațiilor de interdependență, în istorie și critică — se constată o situație deosebită. Contribuie și ea la ezitările pe care punctul de vedere naiv le resimte, cînd e vorba de a integra aceste discipline în cercetarea științifică.

Există, în primul rînd, un grad mai redus de tehnicitate în această terminologie uzuală. Întîlnim și capitole de estetică literară care au păstrat din vechile retorici și poetici termeni cu accepție bine delimitată, restrînsă la domeniul expresiei literare sau la mijloacele versificării. Tropii — diferențiați în cele mai multe cazuri încă din Antichitate, — definesc moduri de exprimare figurată, și importanța lor a fost accentuată în ultimele decenii în studiile de stilistică și de poetică. Termeni ca metonimie, sinecdocă, hiperbolă, litotă, anaforă, etc. sînt inseparabili de studiul mai riguros al expresiei literare. Stilistica și poetica manipulează în aceeași măsură termenii teoriei versificației — ritmurile binare sau ternare, „iambii suitori, troheii, săltărețele dactile", amfibrahul sau anapestul. Mai puțin precisă, cu o mai mare variabilitate istorică, este semnificația genurilor literare — fie că le concepem în sens larg (liric, epic, dramatic), fie că le restrîngem la subdiviziunile denumite mai de mult „specii" (schița sau nuvela, pastelul sau egloga). Și acești termeni sînt proprii esteticii literare, nu au aplicabilitate în alt domeniu, în altă artă chiar, decît cel mult într-o folosire metaforică.

În alte capitole foarte importante ale esteticii literare, principalii termeni în circulație aparțin limbajului comun. Semnificația lor estetică s-a închegat treptat și nu poate evita interferențele și echivocurile. „Personaj", „compoziție", „curent literar", „școală literară", „stil" sînt cîțiva dintre acești termeni fundamentali care rămîn uneori în penumbra limbajului comun, și devin greu definisabili în sensul lor estetic sau în cel — și mai restrîns — estetic literar. Este aici și o consecință a modului cum s-au închegat estetica și teoriile artelor ; e produsă de diferiții afluenți din care s-a alimentat istoria lor.

Stadiul de elaborare încă incomplet, care ne-a făcut să vorbim de discipline foarte vechi și foarte noi, contribuie de asemenea la incertitudinile terminologice. Ele sînt izbitoare în

unele discuţi literare în care interlocutorii folosesc cu seninătate accepţii diferite pentru acelaşi termen. Se pot întîlni chiar texte în care acelaşi autor trece fără să se simtă stingherit de la unul dintre sensurile unui termen la altul foarte diferit. Unele imprecizii au drept cauză existenţa unor omonimii. Chiar un termen fundamental, cum este cel de *artă*, are în practică mai multe înţelesuri deosebite. Desemnează în primul rînd o formă a conştiinţei sociale, alături de ştiinţă, filozofie, morală etc. Acesta este sensul cel mai larg. Dar vorbim şi de arte speciale, care sînt formele concrete, diverse, pe care le îmbracă „arta" în genere. Vorbim de arta muzicii, a literaturii, de artele plastice etc.

Dicţionarul limbii române moderne consemnează încă un sens curent, pe acela de „totalitate a operelor care aparţin respectivei forme a conştiinţei sociale". Dar termenul are şi un sens de valoare : un obiect sau o operă sînt lucrate „cu artă". În sfîrşit, într-un sens restrîns, e echivalentul artelor plastice. Cursurile şi tratatele de „istoria artei" se referă numai la artele plastice, iar unele dintre ele doar la pictură.

Thomas Munro a analizat minuţios diferitele sensuri, pornind de la cel etimologic, dominant în Antichitate, „cînd *ars* şi *techne* se refereau la o activitate tehnică particulară, de exemplu, la tîmplărie sau fierărie" [1], trecînd prin sensul medieval, „cînd *ars* desemnează orice fel de cunoştinţă cărturărească, ca gramatica sau logica, magia ori astrologia" [2], şi ajungînd la sensul estetic de „arte frumoase" care se răspîndeşte în secolele XVII şi XVIII. Rezumînd, Munro constată : „Există cinci definiţii ale artei bazate pe noţiunea de calificare sau activitate tehnică, şi acestea comportă, la rîndul lor, vreo optsprezece sensuri deosebite" [3]. Munro trece în revistă aceste sensuri, distingînd atitudinea constatativă de cea evaluativă, în care desemnarea apartenenţei unui obiect la artă implică recunoaşterea unei valori :

---

[1] Thomas Munro, *Les arts et leurs relations mutuelles* (trad. J. M. Dufrenne), Presses Universitaires de France, 1954, p. 23.

[2] *Ibidem*, p. 23.

[3] *Ibidem*, p. 57.

„1. *Sensul tehnic larg.* Arta este o activitate utilitară sau produsul acestei activități, în special o tehnică elaborată și transmisă în cadrul societății, un ansamblu de rețete verificate pentru a adapta mijloacele la scopuri premeditate.

2. *Sensul intelectual larg.* Arta este o activitate care urmărește scopuri intelectuale și culturale sau învățămîntul care prepară pentru această activitate.

3. *Sensul estetic larg.*

a (laudativ) Arta este o abilitate în producerea frumuseții sau a tot ceea ce provoacă o plăcere estetică sau produsul acestei abilități.

b (non-evaluativ) Arta este practica uneia dintre diversele arte frumoase *(beaux-arts, belle arte, fine-arts, schöne Künste* — termenul se regăsește în diferitele limbi pentru a delimita sensul estetic, *n. n.),* sau arte estetice (inclusiv muzica și literatura, ca și artele vizuale), sau rezultatul acestei practici.

4. *Sensul estetic vizual.*

a (laudativ) Arta este îndemînarea în producerea frumuseții sub o formă vizibilă sau produsul acestei îndemînări.

b (non-evaluativ) Arta este practica uneia dintre artele vizuale estetice (a „artelor frumoase" în sens restrîns) sau rezultatul acestei practici.

5. *Sensul pictural estetic.*

a (laudativ) Arta este îndemînarea în producerea frumuseții sub forma vizibilă a tablourilor sau produsul acestei îndemînări.

b (non-evalutiv) Arta înseamnă pictură sau operele picturale" [1].

După cum se vede, cele optsprezece sensuri identificate de Munro sînt generate de restrîngerea progresivă a sensului de la tehnică la pictură, de alternarea sensului de activitate cu acela de totalitatea de produse și de alternarea atitudinii con-

---

[1] *Ibidem,* p. 57.

statative cu cea evaluativă. Munro optează — cum o face în general estetica zilelor noastre — pentru al treilea sens, acela larg estetic.

Discutînd încercările de a delimita și defini literatura, vom putea constata că dificultățile nu sînt mai puține, chiar dacă statistica sensurilor ar duce — poate — la un număr mai mic. Dar existența aceluiași mijloc de expresie — cuvîntul — pentru comunicarea artistică, pentru cea practică și pentru cea filozofico-științifică creează o categorie de greutăți comparabile cu cele de care se ciocnește definirea artei.

Totuși, în asemenea cazuri, pluralitatea de sensuri este firească, și riscurile de confuzie nu sînt grave.

Mai frecvente și mai dăunătoare sînt confuziile provocate de stadiul încă neclarificat al unei probleme. Aceste confuzii iau uneori forma erorii logice, cunoscută sub numele de „sofismul celor patru termeni". Este situația de care am vorbit — manipularea unui termen căruia i se atribuie sensuri diferite, dar care pare a fi socotit univoc. S-au dus discuții aprinse cu privire la naturalism. O dezbatere care a avut loc acum cîțiva ani în presă și s-a prelungit adesea confuz a discutat *spiritul modern*, căzînd în mai multe rînduri în sofismul celor patru termeni.

Istoria literară — și, cu atît mai puțin, critica — nu pot fi precedate de glosare care să selecteze sau să delimiteze sensurile folosirii termenilor. Se reactualizează în aceste cazuri vechi și sagace sfaturi, ale lui Boileau („Ceea ce e bine conceput își găsește enunțare clară"), ale lui Voltaire, care cerea interlocutorului său să-și „definească" — *recte*, să-și clarifice — termenii, pentru a putea discuta. Claritatea care nu simplifică arbitrar și nu încorsetează conceptele poate acorda rigoare gîndirii fără să sacrifice nuanța. Lumina e un bun antiseptic împotriva falselor profunzimi, care proliferează, ca și ciupercile, în umbră.

Estetica și teoria literară pot, și sînt uneori obligate, să înceapă discutarea cîte unui capitol printr-o critică a terminologiei. O vom face în acele situații unde fluctuația terminologică e mai sensibilă și comportă mai multe riscuri de confuzie (compoziție, stil, curente).

Se observă în cîteva direcţii din teoria literară contemporană efortul de inovaţie terminologică, ce să permită manipularea de termeni cît mai riguros delimitaţi şi definiţi. Structuralismul estetic şi critic împrumută astfel din lingvistica saussuriană cupluri de termen, cum sînt „conotaţie" şi „denotaţie", semnificat şi „semnificant", „sincronic" şi „diacronic" etc.

Fără a aprecia — pentru moment — tezele structuraliste în diferitele probleme speciale, trebuie spus că reînnoirea terminologiei practicată atît de radical nu ni se pare o soluţie eficace decît pentru partizanii exclusivi ai concepţiei şi metodei care propune inovaţia. Există riscul ca primenirea termenilor să mascheze şi să ocolească dificultăţile, să dea iluzia că schimbarea etichetei a rezolvat problema. În asemenea cazuri, ariditatea limbajului nu e compensată de un progres real, şi inovaţia strict terminologică poate duce, în ciuda seriozităţii şi sincerităţii eforturilor, la situaţia medicilor lui Molière, pentru care însemnele ştiinţei lor — roba şi limbajul— se substituiau cunoştinţelor şi care, etichetînd verbal un fenomen, aveau iluzia că l-au explicat. Eforturile de rigoare în estetica literară sînt demne de stimă, şi invocarea lui Molière nu pune la îndoială seriozitatea şi competenţa acelora care încearcă să salveze de vag critica şi estetica literară. Dar riscul fetişismului terminologic există.

Nu vom putea elimina termeni plurivoci ca „artă", „literatură", „stil". Claritatea şi rigoarea manipulării lor pot reduce la minim riscurile de confuzie.

II

CLASIFICĂRI ŞI SINTEZE ALE ARTELOR

Însăşi delimitarea teoriei literare ca o estetică specială implică imposibilitatea separării etanşe între teritoriul ei şi acela al esteticii generale. Interferenţele sînt frecvent necesare tocmai pentru a reliefa condiţiile specifice pe care un concept, o relaţie estetică le dobîndesc în literatură. Referirile la situaţia din plastică, din muzică, din arta spectacolului nu ne îndepărtează de centrul cîmpului literar, ci dimpotrivă, relevă prin confruntare situaţiile specifice. Acelaşi sens îl are dezbaterea unei probleme vechi şi dificile a esteticii, cum este aceea a clasificării şi „sistemului" artelor. E o chestiune prealabilă pentru discutarea întrebării iniţiale cu privire la specificul literaturii, la literar şi non-literar. Nu mai puţin dificilă (încercările de a defini literarul au fluctuat şi fluctuează ca şi definiţiile artei), a doua întrebare e condiţionată de cea dintîi, de situarea literaturii în cadrul variatelor clasificări şi sistematizări pe care le cunoaşte istoria esteticii. E cazul să ne oprim puţin asupra cîtorva clasificări principale şi asupra configuraţiei pe care ele o dau unei chestiuni mult şi — în aparenţă — steril dezbătute.

E de observat că aceste clasificări devin din ce în ce mai numeroase o dată cu maturizarea gîndirii estetice. Prima clasificare o aflăm la Aristotel, dar, după cum observă Thomas Munro [1], încercările devin mai frecvente şi mai sistematice o dată cu secolul al XVIII-lea, sporind progresiv în secolul următor şi în al nostru. Cu excepţia esteticienilor care contestă însăşi problema şi o consideră drept o prejudecată de tip sco-

[1] Th. Munro, *op. cit.*, p. 142.

lastic, după cum procedează Benedetto Croce sau John Dewey, mai fiecare sistem estetic de anvergură propune o clasificare proprie. Preocuparea e comună — chiar dacă soluţiile sînt, fireşte, diferite — şi esteticii filozofice post-kantiene şi direcţiei ulterioare de *Kunstwissenschaft* şi pozitivismului francez. E semnificativ imboldul mereu reînviat de a ordona diversitatea faptelor de artă, de a constata raporturi, înrudiri. E de remarcat şi rezistenţa faptelor la sistematizările prea riguros încorsetate.

Se poate distinge şi în acest domeniu între diviziuni şi clasificări. Deosebirile corespund celor două definiţii, diviziunea fiind, după André Lalande, „operaţia prin care se împarte extensiunea unui concept (denumit *gen)* în mai multe clase care sînt extensiunile deosebite ale altor concepte (denumite *specii)*“ [1], iar clasificarea „modul de a ordona între ele mai multe concepte, după anumite relaţii pe care vrem să le punem în evidenţă : relaţie de la gen la specie ; relaţie de la tot la parte ; relaţii genealogice, ierarhice etc.“ [2]. În cazul nostru, diviziunea porneşte de la artă spre arte, în vreme ce clasificarea ordonează artele după felurite criterii. Atitudinea clasificatoare este mai frecventă. Distincţia nu este însă totdeauna clară. Mai interesantă e deosebirea pe care o comportă conceptul de *sistem general al artelor,* concept ce implică o întreagă concepţie estetică în raport cu clasificarea.

Diferenţierea tîrzie a sensului estetic al conceptului de artă a făcut să persiste clasificări ale cunoaşterii în care artisticul se interferează cu ştiinţificul. O remarcăm în gîndirea mitică a Antichităţii eline şi chiar mai tîrziu, în gîndirea medievală şi în clasificări ale cunoaşterii încercate în Renaştere. Muzele ni se par astăzi inseparabile de funcţia lor de patroane ale artelor, deşi toate limbile moderne au păstrat termenul derivat de *muzeu* şi îi dau sensuri mai largi decît teritoriul artisticului. În cîmpul de acţiune al celor nouă Muze lipseau arte pe care Antichitatea le-a practicat — pictura, sculptura —, şi intra în schimb istoria. În Renaştere, unul dintre întemeietorii

---

[1] André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* ed. IX-a. Presses Universitaires de France, 1962, p. 244.
[2] *Ibidem,* p. 144.

gîndirii științifice moderne, Francis Bacon, propunînd în *De Augmentis Scientiarum* o diviziune a cunoașterii, accentuează deosebirile dintre poezie și istorie sau filozofie. Criteriul diviziunii lui Bacon este facultatea căreia i se adresează fiecare disciplină. În timp ce poezia se raportează la imaginație, istoria se adresează memoriei, iar filozofia rațiunii. Dar Bacon nu observa înrudirea poeziei cu muzica și cu pictura, și o considera ca „o povestire imaginară".

Problema se ivise din Antichitate, și Aristotel i-a dat un răspuns în *Poetica* : „Epopeea și poezia tragică, ca și comedia și poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meșteșugul cîntatului cu flautul și cu cithara sînt toate, privite laolaltă, niște imitații. Se deosebesc însă una de alta în trei privințe : fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, de fiecare dată altfel.

Căci, după cum în culori și forme, unii izbutesc să imite tot soiul de lucruri (cu meșteșug învățat, ori numai din deprindere), după cum mulți imită cu glasul, tot așa și în artele pomenite : toate săvîrșesc imitația cu ritm, grai și melodie, folosindu-le în parte sau îmbinate. Cîntatul cu flautul ori cu cithara și altele, cîte vor mai fi avînd aceeași înrîurire cum e cîntatul cu naiul — folosesc doar ritmul și melodia, iar arta dănțuitoarelor numai ritmul, fără melodie..." [1]

Se vede că Aristotel a deosebit artele după materialul principal de expresie, după obiectul lor și după procedeele principale folosite. Iată deci cele trei deosebiri pe care le prezintă imitația... referitoare la „mijloace, la obiectul de imitat și la felul imitației" [2]. Confruntată cu ansamblul experienței artistice, deosebirea după obiect este mai greu de susținut. Domeniul artei tinde să se acopere cu domeniul întregii realități în care omul e prezent. Un criteriu mereu reluat este materialul de expresie folosit, care impune și anumite procedee, anumite limite și posibilități specifice. Artele plastice se adresează toate văzului, dar — în măsura în care domină forma, culoarea, relieful sau volumul — se diferențiază în grafică, pictură, sculp-

[1] Aristotel, *Poetica* (ediția D. M. Pippidi), Academia R.S.R., 1965, pp. 11—12.

[2] *Ibidem*, p. 16.

tură și arhitectură. Literatura folosește cuvîntul și a fost mai totdeauna definită prin el.

Clasificarea aristotelică implică și existența altui criteriu clasificator : capacitatea reprezentativă, măsura în care arta respectivă e în stare și își propune să imite realul. Pentru Aristotel, „cîntatul din flaut, din cithară“ este „în cea mai mare parte“ — imitație. Clasificări ulterioare au separat artele imitative — cu altă formulare : figurative — de cele non-imitative. Mișcările din plastica zilelor noastre care refuză figurativul în pictură nu pot contesta capacitatea picturii de a reprezenta obiectele, ci doar oportunitatea estetică a figurativului în arta contemporană. Criteriul care distinge cele două tipuri de artă — fără a putea fi absolutizat, cum nu poate fi absolutizat nici un alt criteriu — își păstrează interesul estetic. În *Filozofia artei* (1865), Taine a definit opera de artă prin capacitatea de a exprima, intensificînd și concentrînd, caractere esențiale. În cele două tipuri de arte, caracterele corespund sau nu unor obiecte reale : „Opera de artă are ca scop să manifeste un anumit caracter esențial sau reliefat *(saillant)*, pornind de la o anumită idee importantă, să-l manifeste mai clar și mai complet decît o fac obiectele reale. Realizează aceasta folosind un ansamblu de părți legate între ele, ale căror raporturi le modifică sistematic. În cele trei arte imitative, sculptura, pictura și poezia, aceste ansambluri corespund unor obiecte reale“ [1].

Scopul acestei treceri în revistă nefiind de a încerca un istoric minuțios al clasificării artelor, ci de a porni de la cîteva din răspunsurile cele mai semnificative pentru a discuta oportunitatea problemei și principalele atitudini care se desemnează, nu ne vom opri la numeroasele clasificări din secolul al XVIII-lea, cînd chestiunea a polarizat gîndirea, interesele teoreticienilor artei, cum ar fi acelea ale lui Sulzer sau M. Mendelssohn, ci doar asupra a trei ce desemnează zone de preocupări deosebite între ele și cu posteritate estetică mai întinsă : ale lui Lessing, Kant și Herder.

---

[1] H. Taine, *Philosophie de l'Art*, ed. XXIII, Hachette, pp. 41—42.

Gîndirea estetică a lui Lessing se încadrează în momentul iluminist. Totuși, ea începe a se opune clasicismului francez. Reprezentînd și în gîndirea sa despre artă tendințele care respingeau o înțelegere statică a lumii și subliniau evoluția și ciocnirea, Lessing a opus tragediei clasice altă modalitate dramatică, în stare să exprime mai fidel diversitatea și mișcarea. A susținut teoretic importanța dramei, a scris el însuși „drame burgheze".

Laocoon, sau despre granițele dintre pictură și poezie (1766) subliniază importanța dramei. În acest sens, *Laocoon* a avut o enormă rezonanță la reprezentanții mișcării *Sturm und Drang*. În *Poezie și adevăr*, Goethe ne împărtășește entuziasmul cu care tinerii din generația lui au primit scrierea lui Lessing. „Trebuie să fii tu însuți un adolescent, pentru a-ți reprezenta efectul produs asupra noastră de *Laocoon* al lui Lessing, prin care am fost răpiți din regiunea unei biete intuiții în pajiștele libere ale cugetării. Maxima atîta vreme rău înțeleasă: *ut pictura poesis* a fost dintr-o dată înlăturată, deosebirea dintre artele plastice și acelea ale vorbirii ne-a devenit clară..." [1] Dar *Laocoon* cuprinde, în special, o importantă clasificare a artelor.

Lessing pornește de la un text al lui Winckelmann. În *Reflecții asupra imitației operelor grecești în pictură și sculptură*, acesta, comparînd textul lui Virgiliu despre pieirea lui Laocoon și un text din *Filoctet* de Sofocle cu grupul statuar alexandrin al lui Hagesandros, Polydoros și Athenodoros din Rhodos, afirma superioritatea sculpturii asupra poemului. Comparația lui Winckelmann se baza pe un aforism enunțat de Simonide, și reluat de Horațiu în *Arta poetică*. După acest aforism, pictura e o poezie mută. În pagini de critică pătrunzătoare, Lessing contestă posibilitatea comparării celor două arte și arată că ele au obiect și mijloace deosebite. Nu i se poate reproșa poetului că a făcut ceea ce corespunde pe deplin mijloacelor literare. Poezia se ocupă de acțiuni și este o artă analitică, dezvoltă o acțiune în timp, se bazează pe mișcare și contrast.

---

[1] Goethe, *Poezie și adevăr* (trad. T. Vianu) II, E.S.P.L.A., 1955, p. 353.

Pictura și sculptura rețin un moment izolat dintr-o acțiune și îl surprind simultan, sintetic, avînd drept principal obiect înfățișarea corpurilor.

Potrivit cu tendințele de care am vorbit, Lessing ierarhizează artele și acordă întîietate literaturii :

„Homer plăsmuiește două specii de ființe și de acțiuni : vizibile și invizibile. Pictura nu poate să redea această deosebire ; în ea totul este vizibil într-un singur fel.

Ce e mai rău însă e că pictura, neavînd mijloace pentru a diferenția ființele vizibile de cele invizibile, trebuie, vrînd nevrînd, să renunțe și la trăsăturile caracteristice prin care ființe invizibile, de o esență mai înaltă, le întrec pe celelalte de ordin inferior“ [1].

Obiectul a ceea ce denumim astăzi artele plastice (pentru a reliefa cele două tipuri, Lessing nu distinge între pictură și sculptură, vorbește în titlu despre „granițele dintre pictură și poezie“, dar exemplifică în primul rînd cu un grup statuar) îl constituie deci corpurile reprezentate prin semne juxtapuse. Obiectul poeziei este acțiunea. Mijloacele ei sînt semnele consecutive. Plastica exprimă timpul doar indirect, cu ajutorul trupurilor, în timp ce poezia descrie cu ajutorul acțiunii. De aici, ostilitatea lui Lessing față de pictura alegorică și de poezia descriptivă. În discursul său de recepție la Academie, Delavrancea avea să sprijine elogiul poeziei populare pe demonstrația lui Lessing.

Lessing acordă deci întîietate literaturii — și în primul rînd dramei — pentru capacitatea de a solicita mai bogat imaginația și de a înfățișa mișcarea. Această idee, ca orice ierarhizare a artelor, e foarte discutabilă. Evoluția artei a arătat că artele plastice pot depăși frontierele pe care le trasase Lessing. Dar importantă în lucrare rămîne ideea unei diferențieri între arte după rolul pe care îl joacă timpul și spațiul. Lărgind clasificarea, vom găsi, pe de o parte, arte în care rolul esențial îl are timpul, succesiunea — muzica, literatura —, pe de altă parte, arte ale spațiului, ale simultaneității — artele plastice.

---

[1] Lessing, *Opere* (trad. L. Blaga), I, E.S.P.L.A., 1958, pp. 208—209.

Diferențierea nu e absolută. Lessing însuși stabilise nuanțe, și dezvoltarea ulterioară a esteticii a atenuat pe mai multe planuri caracterul strict al clasificării. Lessing nu și-a propus să construiască un „sistem al artelor", ci a comparat două tipuri de artă. Diferențele stabilite de el nu se aplică unei străvechi arte — spectacolului teatral — așa cum e evident că nu se aplică astăzi cinematografului. Iar artele succesiunii cuprind și ele elemente simultane. În muzică, alături de melodie, există armonia și orchestrația, îmbinările timbrului. Literatura implică și ea elemente simultane. Vorbim despre romane cu acțiuni paralele. Pe de altă parte, artele plastice urmăresc deseori mișcarea. O întreagă perioadă din istoria plasticii, arta barocului, se caracterizează prin mișcare. Însăși percepția unei opere plastice nu poate fi simultană, pretinde o anumită durată. După ce privim în ansamblu o statuie sau un tablou, le cercetăm în detaliu, analitic. Totuși, deosebirile dominante rămîn, și validează un criteriu important de clasificare.

La un sfert de secol după *Laocoon*, Kant a propus în *Critica puterii de a judeca* (1790) o clasificare destul de complicată, care, spre deosebire de lucrarea lui Lessing, propune o sistematizare a tuturor artelor. Vorbind despre artele frumoase, despre genuri, despre gust, Kant stăruie asupra relației dintre producerea artelor frumoase și facultățile spiritului. „Pentru arta frumoasă s-ar cere deci *putere de imaginație, intelect, spirit* și *gust*" [1].

Domeniul artei, disociat de știință și de meseriile retribuite *(Handwerke)*, comportă activitate dezinteresată. Fiind concepută în sensul larg de *techne*, arta e divizată în arte *estetice* și *mecanice*. La rîndul lor, „artele estetice" se divid în *„schöne Künste"* (arte frumoase) și în arte agreabile (povestirile menite să desfete sau „muzica de masă"). Cele din urmă se află la nivelul senzației, în timp ce „artele frumoase" solicită judecăți apreciative. Pentru clasificarea „artelor frumoase", Kant dă drept criteriu analogia cu vorbirea : „Dacă vrem să clasificăm deci artele frumoase, nu putem alege, cel puțin pentru

[1] Kant, *Critica puterii de judecare* (trad. T. Brăileanu), București, Monitorul Oficial, 1940, p. 202.

încercare, un principiu mai comod decît analogia artei cu modul de exprimare de care se servesc oamenii în vorbire pentru a comunica între ei cu cea mai mare perfecţiune posibilă, adică nu numai după conceptele lor, ci şi după senzaţii" [1]. După laturile comunicării verbale — cuvîntul, gestul, tonul —, artele frumoase se subdivid în arte ale cuvîntului (*redende Künste*, elocinţa şi poezia), în arte ale formei (*bildende Künste*) şi în arte ale jocului frumos al senzaţiilor (*Künste des schönen Spiels der Empfindungen*). Artele plastice cuprind sculptura, arhitectura (în cadrul căreia, în mod surprinzător, pe lîngă arhitectura edificiilor e trecută şi arta mobilierului) şi pictura (cuprinzînd pe lîngă pictura propriu-zisă şi „arta grădinilor" sau decoraţia interioară). „Jocul frumos al senzaţiilor" se aplică la sunete — muzica —, sau la culori — pictura coloristică, pur decorativă.

Sistematizarea lui Kant are deci o sferă largă şi, în pofida excluderii artizanatului retribuit, cuprinde domenii pe care în practică le separăm cu greu de util sau de ceea ce, în alţi termeni, denumim în zilele noastre „arte aplicate". Tendinţa de a crea un sistem total al artelor nu evită însă tributul plătit spiritului de sistem, separările şi grupările arbitrare. Categoria muzicii de masă se referă la situaţia extraestetică în care se pot afla fie producţii de divertisment uşor, fie capodopere. Multe dintre „divertismentele", „serenadele" sau „casaţiunile" lui Mozart au servit drept „muzică de masă" la curtea arhiepiscopului din Salzburg. Separaţia între pictura propriu-zisă şi „arta culorilor", una fiind artă a formei, celalaltă „joc frumos al senzaţiilor", este cerută tot de spiritul de sistem.

În acelaşi secol al XVIII-lea, Herder adoptă o clasificare corespunzînd primului răspuns pe care-l oferă simţul comun. Artele se diferenţiază după simţul pe care-l solicită : pictura corespunzînd văzului, muzica auzului, sculptura pipăitului. Fie că socotim această ultimă relaţie drept un exces de sistematizare, fie că-i atribuim, cum o face René Wellek în *Istoria criticii moderne*, meritul inovator de a sesiza prezenţa senzaţiilor tactile în perceperea sculpturii, raportarea la simţuri se

---

[1] *Op. cit.*, pp. 202—203.

ciocnește îndată de dificultatea majoră pe care o reprezintă situarea literaturii. Comunicată grafic sau oral, literatura poate trezi imediat, prin intermediul cuvîntului, cele mai diferite impresii. După Herder, mai multe curente din secolul al XIX-lea și cele contemporane au făcut loc și impresiilor tactile, olfactive, gustative și obscurelor „senzații interne" sau musculare. Herder a intuit dificultatea și a început prin a lăsa la o parte literatura din clasificarea sa, pentru ca mai tîrziu să-i atribuie un loc special ca artă a imaginației.

Clasificarea exclusiv după simțuri nu se poate susține. O contrazice — pe lîngă statutul propriu literaturii — și diferențierea artelor plastice, comunicate toate vizual. Ca un criteriu auxiliar, clasificarea după simțuri a revenit ulterior la Külpe și Volkelt, reapărînd pînă în zilele noastre.

Sistemul artelor conceput ca un fel de „epifenomen" al sistemului filozofic se reîntîlnește în *Estetica lui Hegel.*

Pentru Hegel, arta în genere e întruparea sensibilă a ideii, iar ramurile artei se diferențiază după diferitele raporturi în care se pot afla ideea și întruparea ei — raporturile dintre idee și expresie : „Ca și ideea ca atare, ideea de frumos e în același timp o totalitate de diferențe esențiale, care trebuie să se afirme și să se realizeze tocmai ca diferențe. Acestor diferențe incluse în totalitate le putem da numele de *forme particulare de artă ;* ele provin din dezvoltarea a ceea ce e conținut în conceptul idealului, conținutul acesta fiind realizat prin artă" [1].

Pornind de la raportul dintre idee și expresia ei, Hegel distinge trei forme principale de artă : *Arta simbolică.* Aici, „ideea își caută încă adevărata expresie artistică" [2]. Arta care corespunde acestei căutări cu rezultate încă imperfecte e arhitectura — pe care Hegel o consideră caracteristică pentru perioada simbolică. În *arta clasică,* fuziunea idee-expresie e desăvîrșită și se exprimă prin sculptură. *Arta romantică* e „dominată de idee și indiferentă la formă". De aici, o nouă separație între formă și conținut, „dar din motive opuse ace-

[1] Hegel, *Ästhetik,* Berlin, Aufbau-Verlag, 1955, p. 309.
[2] *Ibidem,* p. 310.

lora pe care le-am văzut acționînd în cazul artei simbolice". Dominarea ideii asupra formei se concretizează în trei etape, în pictură, poezie și muzică.

„Vom rezuma deci — scrie Hegel — aceste cîteva considerații, spunînd că arta simbolică se străduiește să înfăptuiască unitatea între semnificația internă și forma externă, că arta clasică a *găsit* această realizare în reprezentarea individualității substanțiale, care se adresează sensibilității noastre, și că arta romantică, prin esența ei spirituală, a depășit-o" [1].

Hegel nu contestă prezența istorică unei arte de un tip într-o perioadă dominată de alt tip, și nu lasă sistemul să forțeze întru totul imensul material de istoria artei pe care estetica lui îl manipulează cu neobișnuit discernămînt. După formularea lui Munro, clasificarea lui Hegel se referă la „materiale și tehnici apropiate" sau „improprii" unuia dintre cele trei stadii. Astfel, pentru stadiul simbolic, arhitectura e cea mai propice raportului dintre idee și formă, în vreme ce sculptura, pictura, muzica și poezia sînt mai puțin potrivite. Tot Munro rezumă în cîteva fraze valoarea și excesele clasificării lui Hegel: „Estetica hegeliană cuprinde fără îndoială fapte incontestabile, cum este importanța sculpturii în epoca clasică sau capacitatea muzicii de a exprima sentimentele romantice. Hegel a explorat cel dintîi istoria artei în totalitate, descoperind un plan de ansamblu și o înlănțuire logică a fazelor" [2]. S-ar mai putea adăuga însuși interesul unei clasificări istorice a artelor. „Dar în lumina cunoștințelor actuale, apare faptul că el a deformat și a simplificat excesiv evoluția istorică a artei, fără a mai vorbi de interpretarea metafizică propusă pentru această evoluție" [3].

Trecînd peste destul de numeroasele clasificări propuse de estetica universitară germană și franceză din secolul al XIX-lea (Herbart, F. Th. Vischer, Schasler, Eduard von Hartmann), trebuie amintite cîteva dintre cele mai interesante propuse în secolul nostru. Oswald Külpe, completat în 1946 de R. F. Piper, a propus la începutul secolului o clasificare

[1] *Ibidem*, p. 311.
[2] Th. Munro, *op. cit.*, p. 157.
[3] *Ibidem*, p. 157.

comportînd mai multe criterii ierarhizate. Artele optice, solicitînd văzul, se subdivid în arte ale suprafeței, care la rîndul lor pot fi non-colorate sau monocrome (desenul, fotografia), policrome (pictura, tapiseria, vitraliul) sau animate (cinematograful), în arte ale volumului — semi-plastice (basorelieful) plastice (sculptura și ceramica), animate (pantomima, gimnastica ritmică, focurile de artificiu) și în arte mixte (arhitectura, decorația de interior). Artele acustice pot fi ale sunetului (muzica), ale cuvîntului (poezia și oratoria) sau pot combina sunetele și cuvintele (muzica vocală, recitarea acompaniată), artele optico-acustice se adresează în același timp văzului și auzului și cuprind artele gesturilor și sunetelor (dansul), artele gesturilor, cuvîntului și decorului (teatrul și marionetele) artele gestului, cuvîntului, sunetelor și decorului (opera).

După cum se vede, sistematizarea cu criterii combinate a lui Külpe-Piper nu înlătură dificultatea fundamentală de care se lovește folosirea criteriului senzorial, clasînd în mod surprinzător literatura printre „artele acustice".

Înmulțirea criteriilor e mai sensibilă la Johannes Volkelt (*System der Aesthetik*, 1925), care stabilește șase criterii, reluînd, de altfel, unele propuse anterior. Modul de percepție senzorială îl face să diferențieze artele, ca și Külpe, în optice, acustice, optico-acustice, separînd totuși poezia, cum făcuse Herder, și creînd o a patra categorie : arta imaginativă. Conținutul psihic, reprezentările și emoțiile comunicate despart artele obiective (plastica, literatura), în stare să creeze reprezentări precise, de cele non-obiective (muzica, dansul, arhitectura). Este, de fapt, o traducere pe plan psihologic a criteriului figurativ-nonfiguraitv.

Măsura în care materialul de expresie posedă formă în momentul în care e integrat în operă constituie al treilea criteriu. După acest criteriu, artele se divid în „producătoare de forme de gradul întîi" (muzica, pictura) și în „producătoare de forme de al doilea grad". Literatura, care folosește cuvîntul și dansul, care folosește trupul uman, fac parte din aceste categorii.

Un alt criteriu îl constituie prezența sau absența unei intenții utilitare. Fără a exclude posibilul caracter utilitar al muzicii sau al picturii (ar fi însemnat să ignoreze o enormă categorie de fapte din istoria culturii, comenzile cu teme date, făcute compozitorilor sau pictorilor de către biserică sau mecenați, portretistica profesională etc.), Volkelt distinge în aceste cazuri caracterul accidental al intenției utilitare de situațiile în care această intenție e inseparabilă de însăși activitatea artistică (arhitectura propriu-zisă, arta grădinilor, artele aplicate).

Ultimele două criterii au o aplicație restrînsă la artele plastice, se referă la realizarea artistică a profunzimii și volumului (volumul e efectiv realizat în sculptură, aparent în pictură și grafică) și la prezența și folosirea culorilor.

Nu vom mai insista asupra altor sistematizări propuse de estetica germană dintre cele două războaie și construite cu caracteristică minuție și seriozitate documentară. Este însă de remarcat tendința ca aceste sistematizări să capete forme echivalente cu ceea ce se numește în matematică sisteme cu mai multe variabile, să înmulțească criteriile și relațiile reciproce dintre ele, punînd pe abscisă o serie de criterii și pe ordonată altele. După Max Dessoir, artele spațiului (ale imobilității și coexistenței) pot fi imitative, cu asociații precise și forme reale (pictura, sculptura), sau nonimitative, cu asociații imprecise și forme ireale (arhitectura). La rîndul lor, artele duratei (ale mișcării și succesiunii) pot fi imitative (pantomima, poezia) și nonimitative (muzica). Dessoir, Urrico V. Azara, Leo Adler pornesc de la multiplicitatea criteriilor, pe care încearcă să le sistematizeze unitar. Aceasta va duce la Leo Adler la o construcție grafică complicată, destinată să manipuleze numeroase criterii și să le urmărească istoricul. „Rezultatul este impresionant, dar — cînd îl cercetăm de aproape — foarte contestabil“ [1]. Tot lui Leo Adler i se datorește și încercarea de a stabili un raport de tip matematic între numărul dimensiunilor cu care operează artele și numărul

[1] *Ibidem*, p. 178

artelor posibile în categoria respectivă. Pentru Adler, față de pictura bidimensională, de arhitectura și de sculptura tridimensionale, muzica, pantomima și poezia sînt cvadridimensionale, posedînd pe lîngă cele trei dimensiuni spațiale și timpul. Comparînd cele două serii — numărul dimensiunilor și numărul artelor din categoria respectivă —, Adler ajunge la o formulă matematică. Unei dimensiuni X îi corespunde K (X — 1) arte. E ușor de observat, că „pretenția lui Adler la exactitatea matematică e iluzorie și se susține doar pentru că autorul a pornit de la o selecție arbitrară a șase arte sistematizate într-un anumit fel. Iluzia se risipește dacă adăugăm, de exemplu, la grupul artelor bidimensionale desenul pe textile, sau, la artele timpului, drama în proză“ [1]. Fără a mai vorbi de mai mult decît discutabila plasare a muzicii printre artele cvadridimensionale. E unul dintre cazurile, destul de frecvente în estetica zilelor noastre, în care rigoarea matematică e doar aparentă, este un mod de a ambala un material de observații calitative, destul de arbitrar distribuite. Se confirmă cele spuse cu privire la metodele esteticii generale și esteticii literare și punerea în gardă împotriva matematizării realizate exclusiv la nivelul limbajului.

În ultimele două decenii, clasificările au devenit mai rare. Printre cele mai interesante, se cuvine a fi amintite sistematizarea lui Etienne Souriau și clasificările analitico-descriptive ale lui Charles Lalo și Thomas Munro.

Sistematizarea pe care a construit-o în 1947 Etienne Souriau [2] renunță la ideea multiplicității de criterii, deși nu se mai poate mărgini la un criteriu unic de tipul hegelianului raport între idee și expresie. Souriau construiește „sistemul artelor“ pornind de la două criterii fundamentale. Primul îl constituie nu simțul solicitat (respectivul capitol din *La correspondance des arts* reia criticile cunoscute aduse acestui mod de sistematizare), ci factori elementari, denumiți *qualia* sensibili, și care *grosso modo* corespund conceptului de mijloc

[1] *Ibidem*, p. 181.

[2] Etienne Souriau, *La correspondance de arts, Eléments d'esthétique comparée*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Flammarion, 1947, pp. 79—80.

de expresie. „Dacă dansul, de exemplu, are drept dat specific mişcarea, ce importanţă are că această mişcare e resimţită direct de dansatoare prin senzaţii cinestetice, sau că i se adresează spectatorului prin organul văzului, trezind perceptiv, doar prin imaginaţie sau prin cadrul general şi complex al percepţiei, esenţa calitativă a mobilităţii în spaţiu ? Dacă pictura se stabileşte pe planul specific al unor *qualia* coloristici, ca gravura, laviul, fotografia, pe planul unor *qualia* ai luminozităţii, ce importanţă are că acelaşi organ — retina —, că acelaşi nerv — nervul optic — ne servesc pentru percepērea lor, deci că le putem egaliza în prezenţa lor senzorială, complicată şi sincretică, deşi recunoaştem în ele două jocuri foarte distincte de calităţi sensibile şi de mijloace estetice ?... Într-un cuvînt, ceea ce caracterizează şi face specific un gen de artă nu e simpla utilizare a unui ordin de date senzoriale, ci *rolul funcţional predominant (hégémonique)* al unei game de *qualia* pe care e construită şi stabilită opera, pe unul dintre planurile estetice caracteristice ale existenţei sale."

În complexitatea practicii artistice, operele pot participa la mai multe categorii de *qualia,* una predominînd : „Un tablou de Vinci, de Correggio, de Prud'hon va datora mult clarobscurului, deşi rămîne operă coloristică. Un decor mural ceramic portughez din secolul al XVIII-lea... va fi operă a clarobscurului, şi totuşi culoarea... are rolul său" [1].

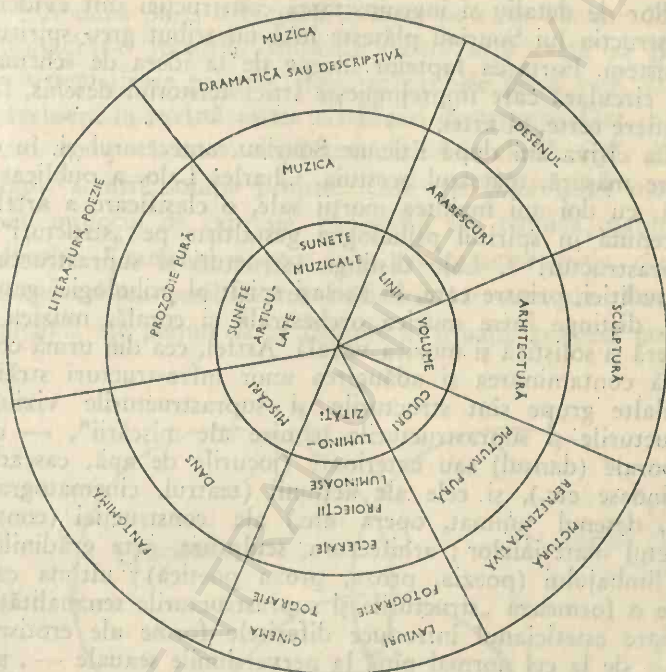
Al doilea criteriu distinge pentru acelaşi grup de *qualia* două stadii (termen conceput sistematic, şi nu istoric), artele *de gradul prim* şi cele *de gradul secund,* după absenţa sau prezenţa capacităţii reprezentative. Astfel, mişcării îi corespunde ca artă de primul grad dansul, iar la al doilea grad, pantomima.

Distingînd şapte categorii de *qualia,* Souriau construieşte o sistematizare pe care o exprimă grafic printr-o construcţie de cercuri concentrice. Remarcabila fineţe a esteticianului nu-l împiedică să dea în acest punct o semnificativă solemnitate aserţiunilor sale : „Această afinitate, pe cupluri distincte, a diferitelor arte primare cu diferitele arte reprezentative sau

[1] *Ibidem,* p. 80.

de gradul al doilea ne pune pînă la urmă în posesia întregii structuri a sistemului artelor, şi nu ne rămîne decît să-l înfăţişăm în arhitectonica lui de ansamblu“ [1].

E uşor de înţeles că această interesantă revenire la o strictă sistematizare a artelor, la un sistem închis, cu corelaţii



riguroase, în care patrusprezece arte corespund la două grupe de cîte şapte *qualia* sensibili, stîrneşte justificate obiecţii. Eliminarea unui mare număr de arte, cum e străvechea artă a spectacolului, precum şi întregul teritoriu al artelor „decorative“ sau „aplicate“, pare la fel de arbitrară ca şi conside-

[1] *Ibidem*, p. 96.

rarea „prozodiei" sau „arabescurilor" drept arte definite, diferențiate. În chimie, Mendeleev a putut lăsa căsuțe goale în sistemul lui periodic și a putut descrie proprietățile unor corpuri descoperite ulterior, strălucitoare confirmare a sistemului periodic al elementelor. Situația esteticianului e total diferită. Sistemul artelor e completat *ad hoc*. Pertinența observațiilor de detaliu și ingeniozitatea construcției sînt evidente. Construcția lui Souriau plătește însă un tribut greu spiritului de sistem. Forțarea faptelor începe de la ideea de schematizare circulară care împrejmuiește strict teritoriul deschis, fără frontiere certe, al artei.

La cîțiva ani după Etienne Souriau, antecesorul și, în oarecare măsură, maestrul acestuia, Charles Lalo, a publicat în 1951, cu doi ani înaintea morții sale, o clasificare a artelor, concepută în spiritul psihologiei gestaltiste pe „structuri" și „suprastructuri" [1]. Lalo distinge „structuri și suprastructuri" ale audiției, printre care, în același spirit al psihologiei gestaltiste, distinge între muzica orchestrală și corală, muzica de cameră și solistică și muzica vocală. Astfel, cea din urmă comportă contaminarea și adăugirea unor infrastructuri străine. Celelalte grupe sînt structurile și suprastructurile viziunii, „structurile și suprastructurile tehnice ale mișcării", — cele corporale (dansul) sau exterioare (jocurile de apă, cascadele luminoase etc.), și cele ale acțiunii (teatrul, cinematograful mut, desenul animat, opera etc.) ale construcției (contrapunctul materialelor ; arhitectura, sculptura, arta grădinilor), ale limbajului (poezia, proza, proza poetică) ; ultima categorie o formează „structurile și suprastructurile senzualității", în care esteticianul introduce diferitele forme ale erotismului — de la cel normal pînă la perversiunile sexuale — , gastronomia, arta parfumurilor, „structurile tactile și termice".

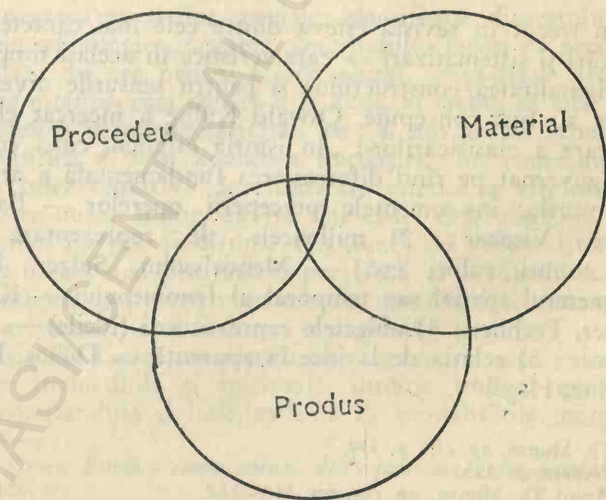
După cum se vede, clasificarea, mai mult enumerativă, a lui Lalo lărgește enorm domeniul artisticului printr-o combinare de criterii în care acela al simțurilor solicitate capătă o extensiune surprinzătoare, aplicîndu-se la toate categoriile de senzații posibile. Lărgirea aceasta extremă a criteriului

---

[1] *Formes de l'art et formes de l'esprit*, în *Journal de psyhologie*, iunie 1951.

psihologico-senzorial dizolvă pînă la urmă conceptul de artă, ajungînd la excese simetric opuse celor în care cădea riguroasa delimitare circulară a lui Souriau. Redus la nivelul tehnicii de organizare a unei categorii de senzații, artisticul poate include orice, chiar și structurarea senzațiilor termice.

A doua parte a lucrării serioase pe care Thomas Munro a consacrat-o relațiilor mutuale dintre arte evită să propună o sistematizare proprie, după ce primele două sute de pagini trecuseră în revistă atîtea clasificări divergente. Dar capitolele care compară artele după trei „baze de clasificare" oferă, de fapt, această soluție proprie. Cele trei baze sînt: materialul sau mijlocul de expresie, procedeul sau tehnica, natura produsului. Examenul acestor baze are caracter critic, contestîndu-se adesea posibilitatea utilizării lor separate. Luate împreună, ele permit să se delimiteze situația proprie unei arte,



ceea ce Munro denumeşte „zona celei mai mari tipicităţi" [1]. Munro se serveşte şi el de o reprezentare schematică, de tipul conceptelor cu sfere interferente.

Zona centrală, în care cele trei sfere noţionale se interferează, constituie zona celei mai mari tipicităţi. Obiectul e clasat cu maximă certitudine în arta respectivă : o statuie a lui Apolon cioplită în marmură ar fi tipul cel mai cert de sculptură. Cînd se suprapun doar două criterii, se creează zone de tipicitate intermediară, ambiguă, obiectul putînd fi considerat ca aparţinînd sau nu artei respective în funcţie de momentul respectiv din istoria artei, de opţiunile individuale şi de curentele artistice etc. : „Un cub, o sferă de lemn, de exemplu, sînt figuri geometrice ; pentru a le recunoaşte drept «statui» sau drept figuri sculptate, va trebui să precizăm valoarea acestor termeni, care evocă de obicei reprezentări ale obiectelor şi în special pe acelea ale corpului uman. Un omuleţ de hîrtie este o sculptură, dacă considerăm produsul, poate şi procedeul de a-l construi (îndoirea foii şi decuparea), dar nu şi materialul, care nu e menţionat în definirea sculpturii şi nu oferă nici o analogie cu ceea ce figurează în definiţie" [2].

Am trecut în revistă cîteva dintre cele mai caracteristice clasificări şi sistematizări — caracteristice în acelaşi timp pentru originalitatea construcţiilor şi pentru sensurile divergente în care au fost concepute. Oswald Külpe a încercat chiar o clasificare a clasificărilor : „În istoria esteticii, cinci concepţii au guvernat pe rînd diferenţierea fundamentală a artelor : 1) simţurile, instrumentele perceperii operelor — Batteux, Herder, Vischer ; 2) mijloacele de reprezentare (cuvinte, tonuri, culori etc.) — Mendelssohn, Sulzer, Kant ; 3) caracterul spaţial sau temporal al fenomenului — Köstlin, Schasler, Fechner ; 4) obiectele reprezentării (ideile) — Schopenhauer ; 5) relaţia de la idee la aparenţă — Dubos, Home, Schelling, Hegel" [3].

---

[1] Th. Munro, *op. cit., p. 354.*
[2] *Ibidem*, p. 355.
[3] Apud Th. Munro, *op. cit.*, pp. 166—167.

Unele dintre clasificările posterioare lui Külpe se pot integra în această sistematizare. Astfel, acele *qualia* sensibile ale lui Souriau pot fi considerate drept mijloace ale reprezentării. Altele, anterioare sau posterioare, nu încap în cele cinci categorii, care nu includ nici caracterul mijlocit sau nemijlocit (direct sau indirect, după formularea lui Leo Adler), nici existența prealabilă a unei forme în materialul folosit (artele producătoare de forme de primul și de al doilea grad — unul dintre cele șase criterii propuse de Volkelt). Totuși, cele cinci tipuri de clasificare stabilite de Külpe sînt suficiente pentru a crea impresia de cercetări divergente, greu sau imposibil de integrat. S-ar părea că formule ca „turnul lui Babel", „încurcătura limbilor", frecvent puse în circulație cu privire la critica și estetica zilelor noastre, aici se aplică cel mai justificat. S-ar părea, de asemenea, că se motivează scepticismul, negarea însăși a problemei. E punctul de vedere pe care, cu o violență tinerească, l-a exprimat la începutul secolului în tratatul său de estetică Benedetto Croce.

Croce nu pornește de la diversitatea contradictorie a punctelor de vedere, ci de la aceeași concepere a artisticului ca fenomen pur, spiritual, neparticularizabil. De aici provenise și negarea esteticilor speciale, identificate disprețuitor cu rețetarele tehnologice, negarea conceptului însuși de artă specială. Arta nu are pentru Croce plural. „Așa-zisele arte nu au limite estetice, căci pentru a le avea, ar trebui să aibă existență estetică în particularitatea lor ; și am arătat geneza de fapt empirică a unor asemenea împărțiri. În consecință, e absurdă orice tentativă de clasificare estetică a artelor. Din moment ce nu au limite, ele nu sînt exact determinabile, prin urmare nici nu pot fi distinse din punct de vedere filozofic. Fie spus cu cel mai profund respect față de scriitorii care au asudat asupra lor, toate volumele de clasificări și sisteme ale artelor ar putea fi arse fără nici o pagubă" [1].

Poziția lui Croce — pentru care opera de artă e individualitate ireductibilă și spirituală, intuiție tradusă expresiv, deci necomparabilă și independentă de modalitățile materiale

[1] B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, p. 126.

— rămîne singulară în cadrul esteticii contemporane. Așa cum o arată mai toate celelalte clasificări pomenite, materialul de expresie și procedeele pe care le implică folosirea unui anumit material particularizează estetic operele și diferențiază artele. Dificultatea clasificărilor rămîne. Una din sursele ei principale o constituie imposibilitatea de a trasa frontiere certe între arte sau între artă și nonartă. Caracterul nelimitat are aici un sens noncrocean, chiar anticrocean, pentru că pornește de la existența a nenumărate forme de tranziție între diferitele arte, de asemenea între artă și nonartă, de la formele de sinteză între una sau mai multe arte, de la variatele îmbinări între artistic, util, decorativ și tehnic.

Dificultatea principală de care s-au ciocnit „sistemele artelor" — de la sistematizarea cu substrat metafizic a lui Hegel, după raportul idee-expresie, și pînă la sistematizarea lui Souriau — izvorăște tocmai din faptul că — implicit sau explicit — ele postulează un domeniu delimitat al artelor și o existență certă, definisabilă a artelor speciale. Chiar clasificările mai elastice, ordonate după mai multe criterii — uneori introducînd în aceste criterii dimensiunea istorică, așa cum a făcut-o Alder — sînt nevoite să renunțe la un mare număr de criterii posibile și tind spre sistemul închis, considerat drept unicul posibil.

Să abandonăm problema — pe altă cale decît au făcut-o Croce și Dewey — să o considerăm drept neoscolastică ? Singura negare pe care o justifică istoria clasificărilor și confruntarea ei cu peisajul colorat și accidentat al artei este cea a clasificării unice, a „sistemului artelor". Necesitatea clasificărilor multiple, adoptate pe rînd după unghiul cercetării, nu reprezintă o atitudine comodă, de tip eclectic, ci singura în stare să respecte și mișcarea și diversitatea faptelor de artă, fără să cadă în scepticism facil sau în vag. Ne aflăm în fața unui teritoriu fără frontiere certe, în care se profilează cîteva arte străvechi și mature, în sensul că și-au diferențiat materialele și procedeele de expresie. Aceste arte înseși s-au modificat mereu, de la pictura parietală la Piet Mondrian, păstrînd totuși o unitate în mișcare care ne permite să vorbim de pictură, de sculptură, de literatură, ca de modalități

distincte. Alături de ele, arte noi, născute din tehnică sau din sinteze între arte preexistente, tind să se diferenţieze: filmul, fotografia de artă. Între ele există situaţii intermediare care, de la Kant pînă la lista celor o sută de arte stabilită de Munro, nu pot fi excluse din domeniul artei.

În faţa acestui peisaj care îşi schimbă înfăţişarea sub ochii noştri e indispensabil să căutăm puneri în relaţie care să identifice situaţii estetice, fără să forţeze faptele. Şi, bineînţeles, fără iluzia de a enunţa norme şi prohibiţii pe care evoluţia artei are ironica deprindere să le infirme foarte curînd. Necesitatea criteriilor cît mai numeroase, care să nu fie improvizate, ci să sesizeze diferenţele existente, este tot atît de evidentă ca şi imposibilitatea sistemelor închise şi a clasificărilor exclusive. Diversitatea teritoriului cercetat pretinde diversitatea unghiurilor de vedere.

Diferenţele şi înrudirile constatate se cer şi ele formulate cu o supleţe care să nu se înfunde într-un relativism fără ieşire, dar să nuanţeze observaţiile după condiţia obiectiv-subiectivă a artisticului şi să nu caute esenţe imuabile acolo unde stăpînesc formele de trecere şi mişcarea. Există o observaţie mereu actuală, făcută acum două secole de către lordul Kames, contemporanul lui Lessing, cu privire la teoria genurilor: „Genurile literare se amestecă unul cu altul întocmai ca şi culorile; sînt uşor de deosebit în tonurile lor intense, dar pot avea atîta varietate şi atîtea forme diferite, încît nu putem spune niciodată unde se sfîrşeşte o specie şi unde începe alta“ [1].

Remarca aceasta se aplică în măsură cu atît mai mare formelor de mişcare ale artei, curentelor, şcolilor. Se aplică şi raporturilor dintre artistic şi nonartistic, şi raporturilor dintre diferitele arte. Constituie un binevenit corectiv faţă de riscul pe care-l comportă clasificările: de a se scleroza şi de a absolutiza diferenţele. Fiecare clasificare constată diferenţe în centrul fenomenului, şi e îndreptăţită să propună trăsături dominante pentru artele în discuţie. Constată estomparea diferenţelor la marginea spectrului coloristic şi chiar anularea acestor diferenţe în formele de sinteză.

---

[1] Apud R. Wellek, *A. History of Modern Criticism,* vol. I, p. 116.

În acest sens se pot discuta cîteva dintre clasificările posibile, vechi sau noi, frecvent reluate sau mai puțin abordate. Astfel, clasificarea implicată în *Laocoon* a fost printre cele mai contestate. Estetica și psihologia contemporană a artei insistă asupra situațiilor de tranziție și asupra tuturor factorilor care atenuează separarea unor arte ale spațiului, ale coexistenței, de cele ale timpului, ale duratei. Am amintit cîteva dintre aceste obiecții, și exemplele se pot înmulți. Tudor Vianu pomenește în *Estetica* sa de caracterul durativ al oricărei percepții artistice. Cercetările mai recente ale lui Rudolf Arnheim insistă asupra caracterului activ al percepției plastice. Etienne Souriau vorbește de acțiunea timpului, a anotimpului și a regimului meteorologic asupra percepției plastice, datorită schimbărilor de lumină pe care le comportă [1]. (Ele corespund pe planul percepției cu modificările obiectului, astfel cu suita de tablouri cu care Claude Monet a urmărit schimbările de lumină și culoare pe care le trăiește în diferitele momente ale zilei catedrala din Reims.) Tot Souriau vorbește de spațiu în muzică, de apropierea și îndepărtarea sunetelor, de relieful și profunzimea lor, de volumul sunetelor distribuite spațial [2]. Realitatea acestor categorii de fapte o cunoaște dirijorul, totdeauna preocupat de așezarea instrumentelor orchestrei, căutînd moduri noi de distribuție. O verifică și dificultatea imprimărilor și reproducerii stereofonice a discurilor. Souriau mai amintește de existența cinematografului [3] și contestă clasificării lui Lessing o valabilitate generală, la care, de altfel, ea nu a aspirat.

Totuși, diferența generală nu se anulează. Percepția plastică are un caracter global și imediat — deși cere detailări și reveniri —, pe care percepția literaturii sau muzicii nu-l poate avea. Receptarea și aprecierea unui poem, a unui roman, a unei sonate pretind o succesiune temporală de cîteva minute sau de multe ore. Pe planul creației, aspirația obsedantă spre mișcare și durată a plasticii contemporane — a picturii,

---

[1] E. Souriau, *op. cit.*, p. 78.
[2] *Ibidem*, p. 78.
[3] *Ibidem*, p. 78.

graficii și sculpturii lui Picasso, a „cinetismului" — nu anulează modurile diferite de a se mișca în timp ale literaturii și plasticii. Fie că e vorba de dezvoltarea unui personaj, fie că e vorba de arhitectura operelor, diferențele persistă.

Figurativul și nonfigurativul desemnează un criteriu care se poate discuta într-un mod asemănător. Direcțiile nonfigurative din arta modernă, din pictură sau literatură, nu pot fi anulate canonic pe considerentul că avem de-a face cu arte figurative. Intoleranța simetrică nu e cu nimic preferabilă, și pictura abstractă sau „epica fără personaj" nu anulează cîteva milenii de pictură și literatură, nici nu pot contesta aprioric validitatea direcțiilor figurative în pictura modernă sau a numeroaselor tipuri de epică din zilele noastre care păstrează personaje distincte și în mișcare. Dezbaterea cu privire la muzica descriptivă ne-ar duce prea departe. Dar dincolo de interferențe și tranziții subzistă capacitatea picturii și literaturii de a reprezenta obiectele și oamenii, capacitate pe care arhitectura nu o pretinde și nu o revendică decît în cazuri excepționale de monumente antropomorfice sau zoomorfice. Se justifică în acest sens diferența enunțată de Kant, după care sculptura imită estetic natura, plăsmuind obiecte existente sau posibile, în vreme ce arhitectura operează cu concepte posibile numai artistic.

Un alt criteriu diferențiază artele plastice, care plăsmuiesc obiecte unice, de muzică și literatură, care își transcriu comunicarea într-un sistem de semne ce se pot multiplica indefinit. Ca valoare și semnificație, nimeni nu poate confunda cu originalul reproducerea din album sau copia de la muzeu, oricît de iscusit ar fi executate. Dispariția originalului anulează opera. Reproducerile sau copiile rămîn vestigii istorice cu interes didactic. Din acest punct de vedere, problema originalului dispare în literatură și în muzică. Nici măcar pieirea tuturor exemplarelor dintr-un poem nu-l anihilează neapărat, dacă memoria l-a păstrat oral. [1] De aici și o anumită indiferență față de modul de materializare a textului literar sau a partiturii, spre deosebire de unicatul plastic care cere o

[1] Vezi R. Wellek și A. Warren, *op. cit.*, p. 142.

materializare optimă pentru a putea dura. Diferența dintre textul pe hîrtie „Japon“ și cartea de buzunar îl interesează pe bibliofil. Estetic, în raport cu puterea de comunicare a operei, există aproape echivalență. („Aproape“ se referă la condițiile mai bune de lectură create de ediția elegantă.)

Fapte de artă posterioare apariției tiparului, cum ar fi dezvoltarea tehnicii gravurii, atenuează această diferență fără a o anula total. Există și situația intermediară a còpiilor pe care însuși autorul le face după propria sa operă, sau a variantelor comportînd mici deosebiri, realizate tot de autor. Situația e frecventă în sculptură, și Rodin ne oferă exemple numeroase. Dar nici aici interferențele și faptele de tranziție nu anulează interesul deosebirii. Originalitatea, modul de prezentare și conservare se discută altfel în raport cu artele unicatelor și cu acelea ale semnelor multiplicate în mii sau milioane de partituri și de volume.

O altă clasificare, combătută uneori cu iritare, este aceea care distinge artele propriu-zis creatoare de cele interpretative. Iritația actorului, a regizorului, a instrumentistului, a șefului de orchestră în fața unei clasificări care pare că i-ar relega într-un domeniu minor al artei e explicabilă. Fapte numeroase vin să combată absolutizarea diferențelor. O artă interpretativă complexă, cum e cea a spectacolului teatral, include în fascicolul ei de activități și unele incontestabil creatoare : scenografia. Există „creații“ artistice evanescente. Clasificările vorbesc de o artă a jocurilor de artificii, de ape, lumini. În asemenea cazuri nu avem raport de interpretare, dar nici nu se creează un obiect artistic cît de cît durabil. Aceasta arată că distincția dintre cele două categorii nu poate consta în durată, multe activități neinterpretative fiind mult mai perisabile decît interpretările. Tehnicile mecanice, dezvoltate progresiv în ultimele decenii, reușesc, de altfel, să fixeze interpretările pe disc, bandă magnetică sau film. Beneficiază de ele interpretarea actorului sau a muzicianului, dar și lectura neprofesionistă, lectura autorului. Păstrăm lecturi ale lui Sadoveanu, Arghezi, Călinescu. Cu atît mai puțin, contribuția originală poate fi criteriu de distincție între cele două categorii. Lăsînd la o parte rolul specific al invenției și

al ficţiunii, ar fi absurd să minimalizăm caracterul creator, modul original de a concepe, lumina şi accentua al unui actor, regizor sau instrumentist cu personalitate. Termenul de „creaţie actoricească", devalorizat şi banalizat frecvent în practică, are justificare estetică.

Trăsăturile principale care diferenţiază cele două categorii sînt variabilitatea şi raportul cu o operă preexistentă. Interpretarea e prin excelenţă variabilă. Chiar studiată atent, în repetiţiile actoriceşti, în exerciţiile instrumentistului, ea nu se poate reproduce mecanic, ci fiecare execuţie comportă nuanţe şi reexaminări care o pot ameliora sau degrada, cum se întîmplă cu spectacolele jucate de multe ori, asupra cărora regia a pierdut o parte din control. Chiar imprimarea unei execuţii muzicale, filmarea unui spectacol fixează o interpretare printre multele posibile. Se întîmplă destul de des ca un solist sau un şef de orchestră să reimprime aceeaşi bucată şi să-i dea alte accente şi valori. Deosebirea reiese comparînd arta actorului de film cu a celui de teatru. Cea din urmă trăieşte sub semnul variabilităţii, cea dintîi se fixează pe peliculă, devine parte integrantă dintr-o imagine nemodificabilă.

Dependenţa de o operă anterioară — literară sau muzicală — e trăsătura definitorie care dă sens însuşi termenului de interpretare. Vom întîlni în literatură situaţii în care o operă nu-şi întregeşte sensul decît în raport cu alta preexistentă. Cazul cel mai clar este acela al parodiei. Dar parodia dialoghează ironic cu modelul. Raportul e altul în artele interpretative şi nu înseamnă de loc o jignire pentru acest fel de activitate dacă vorbim de o necesară subordonare. Care sînt limitele subordonării, cît de departe merge dreptul interpretului, ce înseamnă fidelitate literală şi fidelitate de spirit sînt probleme importante ale tuturor artelor interpretative, probleme discutate mai aprins în ultimele decenii, paralel cu apariţia unor concepţii îndrăzneţe, regizorale sau interpretativ muzicale.

Lista clasificărilor ce comportă interes estetic nu poate fi niciodată limitată. Am mai putea adăuga deosebirea dintre artele mijlocite sau nemijlocite (directe sau indirecte, după Adler), distincţie asupra căreia va trebui să revenim, discu-

tînd căile de comunicare ale literaturii. De asemenea, criteriul lui Volkelt care diferențiază artele creatoare de forme de primul sau de al doilea grad. Însăși diferențierea după simțurile solicitate, cu toate insuficiențele discutate și corectările ce le pretinde, poate avea interes estetic.

În toate aceste cazuri, ca și în celelalte posibile, important este să se evite riscul absolutizării unei diferențe pe care atîtea situații de tranziție o corectează fără să o infirme total.

Sinteze între arte

Examinînd cîteva dintre clasificările și sistematizările artelor, am putut observa că unele dintre ele, cum sînt cele ale lui Herder sau Hegel, implică ideea unui număr finit de arte posibile. Implicată și în gîndirea mitică de funcțiile celor nouă muze — cu omisiunile și amestecurile remarcate anterior —, delimitarea numerică a artelor a persistat și în anii noștri. În 1921, un critic cinematografic italian a lansat formula care avea să capete foarte largă circulație de „a șaptea artă". Numerotarea se baza pe o destul de grăbită, dar ambițioasă sistematizare a artelor : „A șaptea artă, pentru că Arhitectura și Muzica, cele două arte supreme, împreună cu «complementarele» lor, Pictura, Sculptura, Poezia și Dansul, au format pînă astăzi corul hexaritmic al visului estetic al secolelor"[1]. Risipa de majuscule este pe măsura tonului solemn, explicabil și prin faptul că Riciotto Canudo, unul dintre primii apărători ai demnității estetice a cinematografului, avea de luptat cu prejudecăți în acea vreme foarte active, care considerau un sacrilegiu plasarea jocului de imagini pe pînză printre arte. Mîndru de sistematizarea lui, Canudo avea să scrie puțin mai tîrziu : „Teoria celor șapte arte a cîș-

[1] Riciotto Canudo, *Le septième art,* în Pierre Lherminier, *L'art du Cinéma, Anthologie,* Seghers, 1960, p. 29.

tigat rapid terenul tuturor logicilor și se răspîndește în întreaga lume“ [1].

Entuziasmul declamator al lui Canudo nu împiedică însă ca sistematizările presupunînd un număr finit de arte să fie tot mai rare în estetica secolului nostru. Domină evident tendința opusă care, incluzînd în teritoriul artisticului activități și produse generate de interferențele cu tehnica, cu decorativul, cu utilul, în măsura în care asemenea activități și produse comportă funcții și finalități estetice, înmulțesc uneori surprinzător numărul artelor. Astfel, Th. Munro, în lucrarea citată, stabilește o listă de „o sută de arte vizuale și auditive“ [2]. Renunță deci la „structurile și suprastructurile“ celorlalte simțuri, pe care le includea clasificarea lui Charles Lalo. Munro ne avertizează că lista lui nu e exhaustivă, că poate avea omisiuni. În orice caz, această listă alfabetică ce pornește de la «acrobație» și «arta actorului» și se încheie cu «ustensile (modele de)» și cu «sticlărie» cuprinde activități și produse ca «emisiuni artistice de fum», obiecte din perle, tablouri vii, tatuajele. Într-un alt capitol al lucrării sale, Munro propune o listă mai restrînsă de arte care constituie obiectul unui studiu special. Esteticianul precizează că „aceste arte au fost alese după rolul lor în civilizația occidentală modernă, ceea ce nu implică neapărat că sînt cele mai importante din toate punctele de vedere“ [3]. De astă dată sînt enumerate patrusprezece arte, una dintre ele fiind de fapt un întreg grup de nouă „arte industriale“ (vehicule, mobilier, ustensile etc.).

Chiar dacă rămînem la categoria artelor cu mijloace de expresie și teritorii definite, în stare să comunice semnificații sau să trezească stări afective diferențiate, iluzia sistemului limitat, al numărului fix, nu rezistă la analiză. Combinările artelor între ele și dezvoltarea tehnică creează arte noi, cu limbaje și domenii proprii.

Specificitatea de limbaj a principalelor arte nu înseamnă separație. De la începuturile dezvoltării artistice au apărut

---

[1] *Ibidem*, p. 38.
[2] Th. Munro, *op. cit.*, pp. 126—129.
[3] *Ibidem*, p. 367.

îmbinări. Poezia lirică şi-a primit numele de la instrumentul care acompania recitarea. Dansul a constituit de la început o îmbinare a muzicii cu arta plastică, unificate prin ritm. Tot de la începuturile sale, spectacolul teatral reuneşte literatura, muzica, dansul, plastica.

Îmbinările între arte iau formele cele mai variate, şi această diversitate de situaţii poate fi examinată din punct de vedere istoric sau sistematic.

Istoric, constatăm că de la sincretismul primitiv, în care arta se amestecă cu activitatea productivă şi cu cea magică, s-au succedat perioade care au încercat să delimiteze cît mai riguros drumul propriu al fiecărei arte cu altele care au tins spre fuziunea artelor, au visat la o „artă totală", atotcuprinzătoare.

Clasicismul, care a căutat să croiască drumuri distincte pentru arte, genuri şi specii şi să le separe, n-a putut împiedica prezenţa mereu reînnoită a acestor sinteze între arte. Evoluţia artei combină în forme mereu altele diferitele limbaje artistice.

Paralel cu eforturile lui Lessing, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, de a distinge obiectul şi limbajul „poeziei" de cel al „picturii", recte al plasticii, gîndirea estetică preromantică se reîntoarce la „arta totală". Ideea se află exprimată la Schiller, care, pe alte planuri, s-a arătat ostil romantismului şi l-a ironizat în texte scrise împreună cu Goethe. Schiller distinge limbajele artistice, dar vorbeşte de un drum pe care se vor întîlni : „Diferitele arte devin din ce în ce mai asemănătoare în efectele lor asupra spiritului, fără schimbări în graniţele lor obiective. Muzica, în forma ei perfectă, devine plastică şi ne impresionează cu forţa liniştită a artei antice ; arta plastică, în stadiul ei perfect, trebuie să devină muzică şi să ne mişte prin prezenţa ei imediat senzorială. Poezia trebuie să capete forţa de captaţie a muzicii şi să ne înconjure cu claritatea liniştită a sculpturii".

La Schiller, comunicarea limbajelor artistice se efectuează prin păstrarea specificităţii. La romantici — şi în special la Wagner, mult posterior romantismului literar german — se

urmărește fuziunea. Drama muzicală e muzică, poezie, spectacol, un tot polivalent.

Începînd cu simbolismul, îmbinările și canalele de comunicare sînt insistent căutate în artele contemporane, ceea ce explică și influențele reciproce, mai marcate, pe care le-au cunoscut mișcările din literatură, plastică, muzică, colaborările și afinitățile între pictori, muzicieni, poeți, ideile despre plastică ale lui Apollinaire, cele literare ale lui Picasso. Granițele dintre arte sînt astăzi mai mobile decît au fost vreodată, formele de sinteză mai diverse.

Din alt unghi, îmbinările pot fi discutate după diferitele arte între care se produc, fie că e vorba de cupluri (literatură și muzică, literatură și plastică, muzică și plastică), sau de combinații mai complexe, între arte numeroase (teatrul, filmul), fie că ne referim la intimitatea raportului, la simpla coexistență a două limbaje artistice sau la fuziunea lor într-un limbaj nou.

Astfel pot fi analizate raporturile literaturii cu muzica. Deși poezia s-a despărțit curînd de liră și a dobîndit existență proprie, muzica a evoluat adeseori strîns unită cu literatura. În muzica dramatică, oratoriul a creat o sinteză între un poem, extras de obicei din textele biblice — există însă de la început și oratorii profane — și comentariul său muzical. În secolul al XVII-lea s-a creat în Italia o nouă formă de îmbinare între muzică și literatură, care avea să fie sortită unei popularități crescînde. Opera a acordat, la început, întîietate muzicii. „Poezia trebuie să fie fiica supusă a muzicii", scria Mozart. Libretul a fost vreme îndelungată mai mult un pretext pentru acțiunea muzicală și, cu puține excepții, a avut valoare inferioară.

În secolul al XVIII-lea însă, chiar înaintea lui Mozart, au existat încercări de a apropia muzica de literatură. Au făcut asemenea încercări compozitori ca Telemann, poeți ca Metastasio, renumit autor de librete, dar mai ales Gluck, care în operele sale a căutat să reînvie muzical spiritul tragediei grecești.

În secolul al XIX-lea, teoretizînd și creînd drama muzicală, Wagner a impus un nou raport între muzică și litera-

tură, în care vechea inegalitate dispare. În drama muzicală, muzica traduce textul în limbajul ei propriu. Procedeul leitmotivului (al „motivului conducător", care caracterizează un personaj, un moment, o stare sufletească sau o situaţie şi care revine, cu diferite nuanţe, păstrîndu-şi semnificaţia principală) are tocmai rostul de a strînge raportul între muzică şi text, de a trasa muzical un fir al acţiunii ori un mijloc de caracterizare de tip literar. După Wagner, chiar compozitorii care n-au acceptat programul estetic wagnerian au conservat respectul pentru text şi au urmărit să obţină librete de calitate.

În acelaşi mod se pot urmări raporturile literaturii cu plastica, de la frescă sau triptice cu fir narativ pînă la grafice de artă, la desenul cu legendă şi la „banda desenată" *(„comics"),* cu o schemă epică tradusă grafic într-un limbaj plastic voit simplificat. Într-o lucrare recentă [1] Gérard Blanchard practică procedeul curent de a căuta strămoşi naraţiunilor desenate din presa contemporană, urcînd pînă la inscripţiile din peşteri, în care se poate bănui o simbolică analogă scrierii, trecînd prin *„les livres d'heures"* medievale şi ocupîndu-se de ciclurile de gravuri ale lui Hogarth. Istoria „bandei desenate" devine astfel istoria unui mod de asociere a plasticii cu textele.

Se pot observa raporturile de subordonare sau de coordonare pe care le capătă conlucrarea celor două arte. Pentru frescă, firul narativ e doar un pretext pentru crearea de valori plastice, în timp ce ilustraţia de cărţi, fără a se limita să traducă grafic ceea ce a fost spus prin cuvinte, interpretînd cu mijloace proprii, rămîne dependentă de text.

Printre multele exemple de sinteze pe care ni le oferă istoria artei, să amintim pe cel mai important: cinematograful. Dezvoltarea tehnicii fotografice, permiţînd fotografierea într-un ritm rapid, a oferit bazele materiale ale unei reuniuni de arte cuprinzînd literatura (scenariul), teatrul, plastica în mişcare. Ulterior, posibilitatea imprimării sunetelor pe peli-

---

[1] G. Blanchard, *La bande dessinée,* histoire des histoires en images de la Préhistoire a nos jours, Marabout — Université Veriers, 1969.

culă a adăugat la această sinteză muzica, precum și un aspect nou, *sunetul de fond*, selectarea aspectelor sonore ale realității, accentuarea lor, întreruperea lor. E folosit contrastul între planul muzical și diferitele zgomote de fond ori tăcerea bruscă. Știm ce efecte expresive s-au obținut în film dintr-un sunet amplificat ori dintr-o șoaptă.

Exemplul cinematografului — ca și cel al operei — arată că sinteza între mai multe arte poate crea o artă nouă. A devenit un truism că cinematograful nu se reduce la literatură, pe care o integrează prin intermediul scenariului și al dialogului, că nu se reduce nici la teatru, deși implică probleme de regie, scenografie și interpretare.

Filmul creează astfel o sinteză efectivă între mai multe arte — ceea ce a încercat și reușit doar parțial drama muzicală. Componentele nu mai sînt izolabile, trăiesc prin întreg. Cuvîntul în film are valoare funcțională, ca și imaginea sau sunetul de fond. Fiecare componentă, completată de celelalte, își potențează limbajul în raport cu ele în operația fundamentală în film — a montajului : montajul cadrelor, montajul sunetului de fond („mixajul sonor"), montajul cuvîntului.

Se poate vedea deosebirea în raport cu *liedul*, de pildă. Apreciem mai bine muzica unui *lied* cînd cunoaștem poezia. Dar poemul și muzica trăiesc separat. Necunoscătorii limbii germane pot percepe muzical, la concert, un lied de Schubert sau de Hugo Wolf cîntat în germană.

Rolul tehnicii în dezvoltarea artelor

Exemplul cinematografului arată importanța pe care o are dezvoltarea tehnicii pentru apariția și evoluția artelor. Ne referim la sensul special al tehnicii în artă, la sensul de instrumentar aplicat la un material de expresie. *Dicționarul limbii române contemporane* distinge două sensuri principale pentru termenul „tehnică" : 1. „Totalitatea uneltelor și practicilor producției, dezvoltate în cursul istoriei, care permit

omenirii să acţioneze asupra naturii înconjurătoare cu scopul de a obţine bunuri materiale" ; 2. „Totalitatea procedeelor întrebuinţate în practicarea unei meserii, a unei ştiinţe etc."

Tehnica proprie unei arte ar intra ca o situaţie specială, implicată. E necesară însă, în acest al doilea caz, distingerea a două sensuri care se întrepătrund frecvent, dar au conţinut deosebit. Tehnica unei arte se poate restrînge la sensul material de folosire a unor unelte sau instrumente specifice, instrumentele muzicale, penelul pictorului sau dalta sculptorului. Poate fi concepută şi în sens larg, drept totalitatea procedeelor unei arte, chiar dacă aceste procedee sînt imateriale. *Raccourci*-ul în pictură, un procedeu de caracterizare sau adoptarea unui anumit unghi narativ în literatură intră în sfera mai largă a termenului.

Pentru moment ne referim la tehnică în cele două sensuri materiale, ca „totalitate a uneltelor şi practicilor producţiei" în genere şi ca tehnică materială proprie unei arte, ca folosire a instrumentelor în creaţie şi difuzare.

În amîndouă sensurile, ponderea estetică a tehnicii diferă de la artă la artă. Evoluţia tehnică generală duce la descoperirea unui instrument nou şi poate modifica mijloacele de expresie. Într-o artă cum e muzica, înlocuirea clavecinului, neînstare să gradeze sunetele, cu noul instrument, care, datorită posibilităţii de a trece de la intensităţi reduse la sunete cu intensitate maximă, a căpătat numele de pianoforte, a creat atît de bogata literatură componistică pentru pian.

Un exemplu mai evident îl oferă cinematograful. El s-a născut într-un anumit stadiu de dezvoltare al tehnicii fotografice. După cîteva decenii de constituire şi consolidare a ceea ce s-a denumit *artă mută,* filmul sonor a oferit mijloace tehnice noi. Acestea au pretins o perioadă de căutare şi au dus chiar la dări înapoi parţiale. Au stîrnit şi prelungite discuţii. Filmele au devenit o vreme, în mare măsură, operete şi piese filmate. S-au imitat — cu stîngăcia şi cu interesul copilului care posedă o nouă jucărie — diverse zgomote din natură, fără selectare şi fără semnificaţie artistică. Treptat, planul sonor — muzica, sunetele de fond — a devenit un element al limbajului unitar al filmului, a început a fi fo-

losit nu în sine, ci, așa cum îl cunoaștem din marile filme contemporane, ca o posibilitate nouă și vastă de a comunica semnificații.

Un proces asemănător s-a întîmplat cu filmul în culori și se petrece astăzi cu cinemascopul. Dacă, după o perioadă de ezitări, cinemascopul începe a fi stăpînit cu tact artistic, cinematograful circular se află încă în stadiul curiozității, al atracției senzaționale, deci cam ceea ce a fost însuși filmul la începutul secolului nostru. E doar o posibilitate interesantă, care se va putea — eventual — transforma în realitate.

În literatură, mijloacele tehnice nu au concretețea celor din muzică ori din plastică. Pentru creație, pentru structura operei literare, diferențele dintre papirus, pergament și hîrtia tipografică, dintre pană, stilou și mașina de scris nu comportă consecințe estetice directe, ca în cazul instrumentelor muzicale, ci influențează prin intermediul unei ambianțe culturale generale. Efectele sînt sensibile în receptarea literaturii, în difuzarea ei. Le vom discuta cu acel prilej.

Se pot nota însă consecințele unor invenții contemporane care, comunicînd literarul pe plan exclusiv auditiv, creează condiții speciale pentru scriitor. Autorul unei piese radiofonice e obligat să țină seama de faptul că textul lui va fi numai auzit. Își va orienta expresia în această direcție, evitînd detalii mimice necomunicabile, traducînd tot mai mult pe planul audiției. Probleme corespunzătoare încep să se pună pentru mijloacele vizual-auditive ale televiziunii.

Revenind la întrebarea inițială, e evident că nu putem vorbi de un număr fix de arte, pentru că, alături de cele cîteva arte foarte vechi și bine diferențiate, al căror limbaj se modifică și el istoric — în afară de muzică, literatură, pictură, sculptură, arhitectură etc. — , diversele sinteze și evoluția tehnică prilejuiesc apariția unor arte noi, cu mijloace proprii de expresie și cu mod specific de construcție.

Fotografia devine și ea o artă, în măsura în care prin retuș, cadrare și selectivitate e în stare să interpreteze realitatea prin unghiul unei individualități artistice. Discuția dacă fotografia poate sau nu deveni artistică are caracter scolastic. Un album sau o expoziție reușită dau răspunsul.

Pe lîngă artele cu profil bine definit, pe lîngă acelea apărute prin sinteză sau prin dezvoltarea tehnicii, mai există şi domeniile care se învecinează cu arta, dar care pînă acum au rămas la exerciţii de virtuozitate. E cazul cu spectacolul de estradă sau cu unele dintre genurile de spectacol care compun domeniul divers al circului.

Toate acestea subliniază sterilitatea oricărei încercări de enumerare exhaustivă a artelor şi de limitare a numărului lor.

Vecinătatea cu utilul şi decorativul creează zone comune. În măsura în care o artă presupune şi diferenţierea unui limbaj, a unui tip de comunicare, ni se par excesive enumerările care consideră toate aceste activităţi drept arte definite. Astfel sînt cele o sută de arte vizuale şi auditive ale lui Munro şi structurile tactile ale lui Lalo. Dar existenţa acestor zone accentuează un fapt esenţial — imposibilitatea trasării de granițe nete între artistic şi nonartistic. Sintezele între arte, rolul tehnicii, zonele incerte de frontieră confirmă toată sterilitatea încercărilor de enumerare exhaustivă.

În cadrul acestei condiţii a artisticului trebuie să căutăm a situa literatura.

III

LITERAR ŞI NON-LITERAR *

„Specificul" unei arte.
Dificultăţi proprii literaturii.

Clasificările artelor — şi în aceasta constă principala lor valoare pentru cercetarea estetică — stabilesc din unghiuri felurite situaţii diferenţiate. Fără a permite absolutizări, comportînd mereu zone de trecere, astfel de clasificări disting caractere dominante. Ele contribuie la elucidarea chestiunii dificile cu privire la particularizările teritoriului larg al artisticului, la trecerea de la artă în genere la arte.

Diferitele criterii luate în discuţie — plus multe altele posibile — delimitează situaţia literaturii. O plasează astfel printre artele figurative — în ciuda unui anumit abstracţionism şi a tendinţelor insistent antimimetice, frecvente în scrisul contemporan. Dar existenţa unei direcţii estetice — cît de exclusivist ar fi ea apărată sau contestată — nu poate infirma posibilităţile oferite de un limbaj artistic. Literatura e în stare să configureze prin cuvinte personaje şi obiecte, şi renunţările momentane sau parţiale la această capacitate nu o pot anula. Chiar dacă romanul „tropismelor" practicat de Nathalie Sarraute ar fi dominant — şi e departe de a fi cazul, ceea ce ne va interesa şi în alt context, în legătură cu problematica personajului literar — nu s-ar anula capacitatea figurativă a epicii lui Balzac sau Tolstoi, a dramaturgiei lui

---

* Necesitatea sistematizării ne-a cerut să reluăm în acest capitol, într-o formă revizuită, unele pagini din volumul *Literatura de frontieră* (EPL, 1969).

Ibsen. După cum existența unui curent de plastică abstractă, mai viguros decît acela din literatură, nu pune în discuție posibilitățile figurative ale picturii sau sculpturii.

În acelaşi mod se pot discuta şi alte dominante ale literaturii pe care le evidențiază alte clasificări : caracterul de artă succesivă, comunicată printr-un sistem de semne multiplicabile la infinit şi nu prin unicate, de artă mediată prin cuvînt etc., etc.

În spiritul gîndirii contemporane, mereu atentă la relații şi la sisteme de relații, „specificul" literaturii şi al oricărei alte arte s-ar putea exprima prin configurația estetică pe care o trasează situarea ei în diverse clasificări. Pentru literatură există o categorie de fapte care îi fixează un statut special, sporind dificultățile de delimitare a literarului. Mijlocul ei fundamental de expresie aparține şi altor tipuri de comunicare — practică şi teoretico-ştiințifică. Această triplă cetățenie a cuvîntului şi interferențele pe care le creează pentru definirea teritoriului literar a fost observată mai de mult. Ideea a fost formulată de Maiorescu : „Numai poezia (şi aici vedem prima ei distingere de celelalte arte) nu află în lumea fizică un material gata pentru scopurile ei. Căci cuvintele auzite nu sînt material, ci numai organ de comunicare" [1].

Roland Barthes formulează în termeni structuralişti această situație specifică : „Există un statut propriu literaturii, creat de faptul că ea e făurită dintr-o materie deja semnificantă în clipa în care literatura o foloseşte. E nevoie ca literatura să se strecoare într-un sistem ce nu-i aparține, dar care funcționează totuşi cu aceeaşi finalitate, în speță, comunicarea" [2]. De aceea, Barthes consideră literatura drept un „obiect parazitar al limbajului", devenit sistem principal. De aici se naşte un echivoc : „Este un discurs în care credem fără a crede, căci actul lecturii se sprijină pe o oscilație ne-

[1] Titu Maiorescu, *Poezia română*, în *Critice*, vol. I, Socec, 1931, p. 13.

[2] Roland Barthes, *Essais critiques*, Editions du Seuil, 1964, pp. 262—263.

contenită între două sisteme : «Vedeți-mi cuvintele, sînt limbaj ; vedeți-mi sensurile, sînt literatură»" [1].

Culoarea și sunetul muzical pot căpăta și ele, uneori, funcții de comunicare practică, participînd la un sistem de semne. În acest sens devin obiect al semioticii, interesată de toate întruchipările pe care le pot căpăta relațiile dintre semnificat și semnificant. Semnalele luminoase, cele colorate sau figurile geometrice folosite în domeniul circulației, semnalele sonore frecvente mai cu seamă în radiofonie sînt cîteva din numeroasele exemple posibile. Ele nu modifică însă situația particulară a literaturii. Au un caracter mai curînd excepțional și nu comportă riscuri de confuzie între funcția de comunicare practică și cea artistică. Chiar în cazul semnalelor muzicale folosite în radiofonie, care recurg frecvent la pasaje din opere celebre, repetarea unei fraze din Mozart sau Enescu agrementează doar un semnal al cărui rost rămîne extraartistic. Finalitatea practică și cea teoretică se amestecă frecvent în literatură cu cea artistică, interferențele sînt mai numeroase, trasarea de frontiere e mai dificilă încă decît separarea artisticului — în genere — de nonartistic.

Cele mai multe texte consacrate specificului literar încep prin a constata dificultatea problemei. O fac cu surprinderea ușor iritată cu care descoperim că noțiunile fundamentale și de circulație curentă tind spre indefinisabil. „Dar ce e literatura ? — se întreabă Croce în primul capitol din *La poesia.* — Care e definiția sau natura, modul de formare și geneza ei în spiritul uman și, prin aceasta, care îi este funcția ? Am căutat în multe cărți, și în mai toate cele de estetică, de poetică și de retorică, și (poate pentru că nu am căutat bine) nu am găsit răspunsul sau nu mi s-a părut satisfăcător ; mi-am dat singur seama, de atîta timp de cînd studiez poezia și literatura și folosesc respectiva distincție, că nu m-am hotărît niciodată să aprofundez și să devin în stare

---

[1] *Ibidem,* p. 263.

de a răspunde la dificultăţile şi la obiecţiile care mi se ridică în această privinţă [1]."

Fără subtextul polemic şi ironic al lui Croce, Ingarden constată aceeaşi situaţie paradoxală : „Ne aflăm în faţa unui fapt ciudat. Aproape zilnic ne ocupăm de opere literare. Le citim, ne lovim de ele, ne farmecă sau ne displac, le apreciem, emitem diferite judecăţi asupra lor, purtăm discuţii, scriem studii despre unele opere, le studiem istoria, devin aproape atmosfera în care trăim. S-ar părea că cunoaştem deplin şi exhaustiv obiectul acestor preocupări, şi totuşi, dacă cineva ne pune întrebarea : ce e de fapt o operă literară ?, trebuie să constatăm cu o anumită surprindere că nu găsim nici un răspuns corect şi mulţumitor" [2].

Dificultatea e semnalată unanim şi nu se referă numai la caracterul indefinisabil, ci şi la incertitudinea frontierelor : „Şi totuşi, trebuie să înţelegem cît de incertă este distincţia dintre artă şi nonartă, dintre literatură şi expresia lingvistică nonliterară. Funcţia estetică se poate extinde la forme lingvistice de cea mai variată natură, căci am avea o concepţie prea rigidă asupra literaturii dacă, de exemplu, am exclude din ea orice artă cu ţel propagandistic sau poezia didactică şi satirică. Trebuie să recunoaştem posibilitatea unor forme de tranziţie ca eseul, biografia şi o mare parte din literatura retorică" [3].

Northrop Frye constată şi el dificultatea iniţială, întîmpinată de critică atunci cînd se întreabă : ce e literatura ? „Nu avem criterii eficace să distingem o structură verbală literară de una neliterară, şi nu avem idee despre ceea ce să facem cu vasta penumbră a cărţilor care pot fi proclamate literatură pentru că sînt scrise cu «stil» sau sînt utile ca «fundal» *(background)* sau au pătruns într-un curs universitar în calitate de «cărţi de seamă» [4]."

---

[1] Benedetto Croce, *La poesia, Introduzione alla critica e storia della poesia e della litteratura,* II-a ed. rived., Laterza e figli, Bari, 1937, pp. 1—2.

[2] R. Ingarden, *op. cit.*,

[3] R. Wellek şi A. Warren, *op. cit.*, p. 25.

[4] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism,* Princeton University Press, 1957, p. 13.

Dificultatea delimitărilor a dus la soluții opuse: la ocolirea problemei sau la încercarea de a separa domeniul poeziei de literatura poluată de amestecuri și impurități.

În primul caz, literatura e luată în înțelesul foarte general, etimologic, de „lingvistic fixat în scris"[1], după formularea lui W. Kayser, care de altfel nu acceptă rămînerea la acest sens. Dar Wellek și Warren amintesc în *Teoria literaturii*[2] de cîțiva autori care lasă la o parte sensul artistic al conceptului și respectă mai mult sau mai puțin consecvent formula: lingvisticul transcris grafic. Pentru Greenlaw *(The Province of Literary History)*, literarul se identifică într-adevăr cu tipăritul și cuprinde scrieri de medicină din secolul al XIV-lea sau despre vrăjitoria în Vechea și Noua Anglie. Pentru Henry Hallam *(Introduction to the Literary History of the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries)*, cîmpul se restrînge la operele de seamă, indiferent de cuprins, interesante pentru „forma și expresia lor literară", *recte* pentru valorile stilistice. Criteriul estetic se ivește aici timid, întovărășit de acela al valorii intelectuale și culturale.

În asemenea cazuri — și mai ales în ceea ce-l privește pe Greenlaw, mai consecvent —, problema e evitată datorită unei confuzii terminologice, situație frecventă în estetica literară. Să ne amintim că studiul teoretic al literaturii n-a încercat să-și delimiteze categoriile și terminologia decît tîrziu, și în unele sectoare speciale.

Terminologia a rămas tributară limbajului comun. Pluralitatea de sensuri persistă și la termenul principal. Determinările sau formele speciale ce desemnează arta literară (*schöne Literatur, Belles-lettres,* beletristică) sînt mai rar folosite, par a avea — pe drept sau nu — un iz pedant.

Croce a încercat să salveze esența poeziei, pornind de la modalitatea originală a expresiei poetice, pe care o distinge de cea sentimentală sau imediată, de cea prozaică și de cea

---

[1] W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk (Eine Einführung in die Literaturwissenschaft)*, Francke Verlag, Bern und München, ed. IX, 1963, p. 12.

[2] Cf. R. Wellek și A. Warren, *op. cit.*, pp. 20—22.

oratorică. Expresia sentimentală are ca „celulă" „forma cea mai simplă și elementară", interjecția. Confuzia dintre expresiile sentimentală și poetică, confuzie identificată în poezia (Byron, Musset) și în teoria romantică, e combătută cu vehemență. În expresia poetică, „sentimentul nu mai e formă, ci materie". Avînd formă în sine, în sfera sa, sentimentul nu are formă în raport cu poezia, în raport cu aceasta nu e nimic determinat, e haosul... Ca orice altă activitate spirituală, poezia creează „o dată cu soluția și problema, o dată cu forma conținutul, care nu e materie informă, ci formată" [1]. Expresia poetică e definită prin capacitatea de a lega particularul de universal într-un tot. Contrastul devine armonie, „părțile capătă extensiunea infinitului" [2]. Pentru a evita restrîngerea poeticului la un anumit tip de poezie, Croce adaugă că „universalitatea și variata sinonimie care o întovărășește înseamnă pur și simplu umanitatea întreagă și indivizibilă a viziunii ei". „Expresia prozaică nu se distinge în alt mod de cea poetică decît cum se distinge fantezia de gîndire, activitatea poetică de cea filozofică" [3]. E reluată observația aristotelică după care criteriul versului și prozodiei nu e în stare să caracterizeze poezia, un text istoric putînd fi versificat fără a deveni poezie. Domeniul prozei e conceptual. Purismul crocean se manifestă și prin respingerea apropierii istoriei de poezie. Expresia oratorică are drept „celulă" formulele imperative de tip : hai ! repede ! pleacă ! jos ! „În alcătuirea ei intimă, expresia oratorică, practică, se distinge doar empiric de celelalte modalități practice" [4].

În sistemul expresiv astfel construit n-a intrat expresia literară : „Într-adevăr, nu era posibil să o întîlnim, pentru că expresia literară aparține altui plan spiritual, și nu acestor forme fundamentale". Expresie a culturii și a educației, ea participă la două ordini deosebite. Corectînd în 1935 „radicalismul juvenil" cu care în *Estetica* lui din 1902 respinsese

[1] B. Croce, *La poesia*, pp. 6—7.
[2] *Ibidem*, p. 9.
[3] *Ibidem*, p. 10.
[4] *Ibidem*, p. 20.

ideea formei ca „veșmînt“, ca „ornament“ al frumosului, Croce consideră literatura drept „locul unde ceea ce e incompatibil în poezie, nu mai e incompatibil[1]“. În expresia literară, proza, sentimentul, oratoria împrumută formele poeziei. Împrumutul nu poate justifica identificarea. „Există o limitare reciprocă și o indisolubilitate a celor două momente, ceea ce face cu neputință să consideri vreodată separat forma literară și să o guști ca poezie, pentru că această formă trădează în orice cuvînt, în orice frază, în orice ritm, în orice inflexiune prezența motivului realist, și rostul ei constă în această relație“[2]. „Realist“ e luat aici în sensul de limitat istoric și contingent, în opoziție cu universalitatea poeziei.

Încercarea lui Croce de a distinge modurile de expresie, îngrădind teritoriul poeticului și ferindu-l de imixtiuni și impurități are o grandoare sprijinită, ca în toate textele lui, de claritatea nuanțată a distincțiilor. Are și caracterul donquijotesc pe care-l riscă eforturile de a exprima inefabilul și de a separa aliajele artistice. Definirea poeziei prin legarea particularului de universal, dacă e înțeleasă ca sinteză a individualității și semnificației, se aplică operei de artă în genere, și nu se vede suficient în ce măsură operează particularitățile comunicării verbale. Caracterizările susținute liric, transformate în elogiul poeticului, reiau străvechi formule estetice (armonia contrariilor) sau romanticul infinit în finit, acumulate surprizător de istoricul ironic și de severul critic al esteticii. Observațiile referitoare la fiecare tip de expresie sînt mereu prețioase, astfel acelea cu privire la raportul dintre sentiment și expresia poetică. Dar barierele dintre tipurile de expresie și separația de esență dintre poezie și literatură sînt artificiale, ca și expulzările propuse. (Byron, Musset, Voltaire sau romanele lui Hugo ar aparține literaturii sentimentele sau oratorice, și nu poeziei.) E o cale pe care principalele direcții din estetica literară nu o mai urmează. Implicit sau explicit, poeticul e considerat ca potențarea mai intensă a modalității literare de comunicare.

---

[1] *Ibidem*, p. 33.
[2] *Ibidem*, p. 37.

Literatură și ficțiune.

Dintre coordonatele diverse propuse pentru situarea literaturii, două principale sînt particularizări ale condiției esteticului. Croce introdusese „fantezia creatoare" printre caracteristicile poeziei. Plăsmuirea de ficțiuni aparține în sens larg și limbajului artistic nonfigurativ, mergînd pînă la crearea în muzică sau arhitectură de sisteme de semne, cărora ar fi naiv să le căutăm modelele naturale, potrivit unei înțelegeri mimetice. În limbajele figurative, ficțiunea poate crea iluzia mimetică pe o scară ce merge în practică de la portret pînă la regiunile nonmimetice ale artei abstracte, în literatură de la romanul naturalist pînă la experimentele lui Butor, fără a se mulțumi vreodată cu dublarea zadarnică a realului prin cuvinte.

Sintezele de teorie literară precizează că funcția fanteziei creatoare nu implică neapărat imaginea, și, de asemenea, că „imaginea poetică nu trebuie confundată cu cea concretă, senzuală, vizualizată" [1]. Imaginația creatorului de literatură este mai mult o capacitate combinatorie, inventivitatea de a crea structuri originale la toate nivelele — de la aspectul fonic pînă la complicațiile arhitectonice ale romanului sau poemului —, de a individualiza semnificația prin această inventivitate, care capătă sens estetic pozitiv cînd ne dă impresia necesității. Limbajul critic folosește disociat termeni ca virtuozitate și fantezie pentru a sublinia subordonarea fanteziei și inventivității la comunicare.

Astfel înțeleasă, ficțiunea aparține unei ordini care, participînd la real și la ideal, e distinctă de ambele. Demonstrația pe care o face W. Kayser cu privire la enunțul *„Trübe Wolken, Herbstesluft"* și la diferențele pe care le comportă integrarea acestor cuvinte într-o judecată de existență (o constatare meteorologică) sau într-o poezie de Lenau, sprijină afirmația : „Semnificațiile nu se mai raportează la fapte reale. Faptele *(Sachverhalte)* au mai curînd ceva ciudat de ireal, în orice caz

[1] R. Wellek și A. Warren, *op. cit.*, p. 26.

o existență proprie, care e fundamental deosebită de realitate" [1]. „Fundamental deosebită" e o expresie cu posibile interpretări echivoce. Dar de la „posibilul" aristotelic, prima caracterizare a ficțiunii poetice, și pînă la formulările contemporane s-a postulat existența proprie a poeziei ca o ordine corelată cu realul, în stare să-l interpreteze, fără a se mulțumi să-l copieze.

Frye clasifică structurile verbale după „direcția semnificației" — exterioară sau interioară. Structura îndreptată în afară ar corespunde pe plan logic judecății de existență, în sensul că poate fi adevărată, falsă ori tautologică, cînd nu conectează semnul verbal la fenomen și rămîne doar „o structură pur verbală" ce nu poate să se depășească („come out of itself").

„În toate structurile verbale literare, direcția finală a semnificației e interioară. În literatură, criteriile semnificației externe sînt secundare, pentru că operele literare nu pretind să descrie sau să enunțe, și de aceea nu sînt nici adevărate, nici false și nici chiar tautologice, nici măcar în sensul în care este tautologie o aserțiune ca «binele e mai bun decît răul». Poate că semnificația literară poate fi cel mai bine caracterizată drept «ipotetică», iar o relație ipotetică sau presupusă cu lumea externă constituie o parte din ceea ce înțelegem de obicei prin cuvîntul «imaginativă»" [2].

Eul liric, pe care Vianu [3] îl distinge de cel empiric, ilustrează acest raport între planul poetic și planul realului. Separația poate fi discutată. Istoria lirismului comportă situații — mai frecvente în poezia contemporană — în care comunicarea lirică se apropie de cea direct autobiografică, ca o curbă ce șerpuiește în jurul unei drepte, fără a se identifica niciodată pe deplin cu ea. Distincția se susține totuși. Lirismul tinde uneori spre confesiunea directă, care îl irită pe Croce, dar nu dobîndește localizarea istorică și personală a autobiografiei. Textul lui Vianu păstrează corelația dintre planul fictiv și cel personal, eul liric filtrînd și decantînd stările și gîndurile eului empiric.

---

[1] W. Kayser, *op. cit.*, p. 14.
[2] Northrop Frye, *op. cit*, p. 74.
[3] T. Vianu, *Figuri și forme literare*, Casa Școalelor, 1946, p.

Literatură şi afect.

Culoarea afectivă proprie comunicării poetice se dezbate în termeni similari. Distincţia făcută de Croce între expresia poetică şi expresia sentimentală e necesară şi nu se aplică numai lirismului în care emoţia e materia poeziei. Calitatea deosebită a emoţiei e intrinsecă oricărei comunicări artistice, în speţă oricărei comunicări literare. Diferenţa faţă de comunicarea practică şi ştiinţifico-filozofică nu constă neapărat în intensitate. Dacă ne raportăm la receptare, este evident că alta e capacitatea literaturii de a trezi emoţii în cititor sau auditor. Intensitatea e mult superioară în comparaţie cu euforia acceptării intelectuale sau cu iritaţia neadeziunii pe care le pot naşte textele filozofice sau ştiinţifice. Dar comunicarea practică are adesea o intensitate emotivă pe care cea artistică nu o atinge. Pentru că sentimentul ficţiunii stăruie în subtextul comunicării poetice, oricîte subterfugii s-ar folosi, chiar dacă autorul încearcă să ne convingă că „aceasta nu e literatură", că e „document omenesc".

Diferenţierea foarte mare şi de *un tip propriu* e specifică pentru emoţia literară. Stările afective create de contactul cu lucrarea filozofică ori cu problema matematică nu se diferenţiază după sursă. Adeziunea sau neadeziunea provoacă euforie intelectuală, indiferent de conţinutul particular al comunicării, sînt rezultatul exercitării unei operaţii intelectuale neutre. Nu avem alt tip de satisfacţie intelectuală la lectura lui Kant, altul la lectura lui Hegel. Născute din sisteme diverse, simultane sau alternative, care se unifică într-o operă, reacţiile sentimentale capătă diversitatea reverberaţiilor operei. Şi comunicarea practică are diferenţierea caleidoscopică a situaţiilor nenumărate care o provoacă, poate fi pură expresie de emoţie variabilă, cum se întîmplă în cazul amintit de Wellek şi Warren, al convorbirilor între îndrăgostiţi [1]. Dar în comunicarea practică, emoţia e univocă, exprimă o stare de conştiinţă. Emoţia literară e plurivocă, cuprinde un contrapunct adesea contrastant.

[1] R. Wellek şi A. Warren, *op. cit.*, p. 22.

Croce a remarcat cu subtilitate că „poezia reunește durerea și plăcerea, depășindu-le în aceeași măsură“ [1]. Într-un roman al lui Aldous Huxley, un personaj constată după audiția unui cvintet de Mozart: „E o muzică tristă și mă face fericită“. În poezie sau în roman, emoția generată de conținutul parțial al comunicării coexistă cu sentimentul totalității și legității interioare a operei, cu sentimentul tonic al valorii. Vocile diverse cu care același text vorbește simultan — constatare frecvent întîlnită în critică — se referă metaforic și la pluralitatea de sensuri și la contrapunctul emotiv.

În raport cu teritoriile literare de tranziție și cu observația lui Kames, se constată mai net prezența acestor caractere ale fanteziei și afectului în zonele centrale. Memorialistica ne oferă o „literatură fără ficțiune“. Croce s-a grăbit s-o izgonească din teritoriul poeticului împreună cu istoria. Situația este însă mai puțin simplă. Textele memorialistice literar convingătoare nu-și pierd calitatea de documente istorice, de consemnări ale realului, ale efectiv întîmplatului, a „ceea ce a făcut sau a spus Alcibiade“. Dar e semnificativ că într-unul dintre cele mai des pomenite texte din *Memorii*, Saint-Simon vorbește de „spectacolul“ de la Versailles. Desemnează astfel reacțiile curții la moartea prințului moștenitor, fiul lui Ludovic al XIV-lea. Ar fi grotesc să interpretăm termenul ca o intenție de a estetiza existența, în înțelesul potrivit pentru Wilde sau Huysmans. Dar pasiunea observatorului îl face pe memorialist să dozeze, să insiste, să-și compună tablourile. Realul nu devine ficțiune, capătă însă organizare semnificativă. Reprezentarea lui e realizată prin efecte arhitectonice care pun în contrast sau potențează. (La Saint-Simon, un asemenea rost îl are înfățișarea soldatului elvețian continuîndu-și somnul beției în mijlocul tumultului pasiunilor imperfect deghizate de măști și de „bienséance“.) Sentimentele generale devin și ele plurivoce. Sarcasmul cu care e descris spectacolul de la Versailles se însoțește la lectură cu încîntarea produsă de puterea observației și analizei.

---

[1] B. Croce, *La poesia*, p. 9.

Literatură şi limbă.

Direcţiile contemporane caută specificul comunicării literare în domeniul faptelor de limbă. Stilisticienii sau esteticienii acceptă acest adevăr elementar, care presupune însă stadiul de dezvoltare a lingvisticii contemporane. Accentele şi formulările diferă. Vianu distinge intenţia „reflexivă" de cea „tranzitivă". „Considerat în dubla sa intenţie, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeaşi vreme «reflexiv» şi «tranzitiv». Se reflectă în el omul care îl produce şi sînt atinşi, prin el, toţi oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viaţă şi primeşte căldură şi lumină, o comunitate omenească oarecare" [1]. Alţi lingvişti disting între funcţia noţională a comunicării, cea impresivă şi cea expresivă [2].

Stilistica structuralistă a examinat mai îndeaproape diferenţele între folosirea literară şi nonliterară a limbii. Pornind de la raporturile semnificantului cu semnificatul, Roland Barthes consideră, într-o paranteză, literatura ca „un sistem conotat". „Vom spune deci că un sistem conotat este un sistem al cărui plan de expresie însuşi e constituit de un sistem de semnificaţii. Cazurile curente de conotaţie vor fi evident constituite din sisteme complexe, în care limbajul articulat formează primul sistem. (Ca de exemplu «literatura»)" [3]. Roman Jakobson porneşte din alt punct, identificînd funcţiunea poetică, a cărei sferă nu se suprapune cu cea a „artei verbale", în sensul că pe de o parte „arta verbală", *recte* literatura, comportă şi alte funcţii, iar studiul lingvistic al funcţiei poetice depăşeşte limitele poeziei. „Atitudinea faţă de mesaj în sine *(Einstellung)*, «centrarea» asupra mesajului ca atare reprezintă funcţia *poetică* a limbajului" [4].

---

[1] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Contemporană, 1941, p. 15.

[2] E. Guiraud, *La stylistique*, Presses Universitaires de France, ed. 5, 1967, p. 47.

[3] Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*, în *Le degré zéro de l'écriture*, Médiations Gonthier, 1964, pp. 163—164.

[4] R. Jakobson, *op. cit.*, p. 93.

Căile diferite ale stilisticii spitzeriene și ale celei structuraliste (cea din urmă o contestă frecvent pe cea dintîi și o acuză de imprecizie impresionistă, mai propriu vorbind, de a fi contaminată de critică) concordă în considerarea literarului ca o particularizare a limbajului, care capătă funcții noi. Nu mai e nevoie să accentuăm necesitatea acestei direcții, în măsura în care nu păstrează iluzia că poate investiga întregul cîmp al esteticii literare. Spiritele dotate cu sensibilitate literară și cu cumpănire critică se feresc să absolutizeze diferențele. „În expresia literară, tranzitivul e prezent alături de intenția reflexivă. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii“ [1], scrie Vianu. Același sens îl au precizările lui Jakobson cu privire la existența în arta verbală a altor funcții decît cea poetică.

Dar pe lîngă aceste precizări necesare trebuie constatat că analiza stilistică nu epuizează domeniul propriu literaturii. Structuralismul poate face investigații fertile în operațiile critice sau poate propune categorii și relații în activitatea teoretică, dar e silit să depășească stratul strict verbal, planul strict lingvistic.

Organizarea literarului.

Fără a diminua rolul hotărîtor al lingvisticii în delimitarea literarului, să constatăm existența unor planuri care depășesc posibilitățile lingvisticii. Pe căi diferite, esteticienii literari ajung la ideea de structuri care nu sînt cele ale lingvisticii saussuriene, dar care li se par indispensabile pentru definirea literaturii. Ar fi exagerat să vorbim despre un curent definit al structuralisticii non-lingvistice. Termenul are sensuri diferite la Frye, Kayser sau Ingarden. Preocuparea pentru o modalitate de organizare proprie operei literare și depășind stra-

[1] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, p. 19.

tul lingvistico-gramatical se percepe însă. „Am dobîndit astfel două criterii pentru a delimita în sens larg un perimetru propriu literaturii — scrie W. Kayser — . Capacitatea specială a unei astfel de limbi literare de a genera un obiect (un mod de a fi) propriu şi caracterul structural al limbii prin care tot ceea ce e evocat în operă capătă unitate“ [1]. Ingarden discută mai multe straturi ale operei literare : stratul formaţiilor sonore *(Lautgebilde)*, al unităţilor semnificative *(Bedeutungseinheiten)*, al realităţilor reprezentate *(dargestellte Gegenständlichkeiten)*, al opiniilor schematizate *(schematisierte Ansichten)*. Ultimul are un aspect dublu, ceea ce i-a făcut pe Wellek şi Warren să vorbească de cele cinci straturi ale structurii la Ingarden şi a provocat o precizare polemică a acestuia din urmă în prefaţa la a treia ediţie din *Das literarische Kunstwerk* [2].

Pe un plan general semiologic, Umberto Eco reia, „integrînd-o şi articulînd-o deosebit“, o clasificare a lui Max Bense şi propune următoarele niveluri ale unui mesaj estetic în genere :

„a) nivelul *suporturilor fizice :* în limbajul verbal sînt tonurile, inflexiunile, emisiunile fonetice ; în limbajele vizuale sînt culorile, fenomenele materiale ; în cel muzical sînt timbrurile, frecvenţele, duratele temporale etc. ;

b) nivelul *elementelor diferenţiale pe axa selecţiunii :* foneme, egalităţi sau inegalităţi, ritmuri ; lungimi metrice ; raporturi poziţionale ; forme accesibile în limbaj topologic etc. ;

c) *nivelul raporturilor sintagmatice :* gramatici ; relaţii de proporţie, perspectivă, gamele şi intervalele muzicale etc. ;

d) nivelul *semnificaţiilor denotate :* coduri şi lexice specifice ;

e) nivelul *semnificaţiilor conotate :* sisteme retorice, lexice, stilistice ; repertorii iconografice ; mari blocuri sintagmatice etc. ;

---

[1] W. Kayser, *op. cit.*, p. 14.
[2] R. Ingarden, *op. cit.*, p. XX.

f) nivelul *punctelor de pornire ideologică* ca niște *«connotata»* globale ale informațiilor precedente" [1].

Clasificările variază după metodele folosite. Este citabilă din bibliografia română de specialitate cea propusă de „*Introducerea în critica literară*" a lui Adrian Marino.

Pentru coordonatele pe care le căutăm e mai utilă discutarea diferențelor de modalitate arhitectonică. În ce măsură se desemnează o modalitate proprie de organizare a operei literare, aplicabilă la atîtea tipuri de compoziție existente în lirică, epică sau dramaturgie, aplicabilă la infinitatea de individualități și forme arhitectonice, în ce măsură modalitatea aceasta arhitectonică — foarte general concepută — se distinge de cea a comunicării științifice sau filozofice, precum și de comunicarea practică.

În ultimul caz, solicitată de caleidoscopul situațiilor și impresiilor cotidiene, comunicarea nu are organizare unitară, se formează de-a lungul stimulilor care o provoacă. Lăsăm la o parte situația oratoriei, care nu e simplă comunicare practică, se interferează cu literatura și cu argumentarea teoretică și s-a caracterizat de la începuturile ei prin rigoarea construcției.

Înăuntrul domeniului pestriț pe care-l alcătuiește literatura, în sensul ei general de „verbal consemnat scriptic", scrierile științifice sau filozofice cunosc o organizare riguroasă, impusă de o metodologie tot atît de riguroasă, inductivă sau deductivă. Verigile se înlănțuie clarificîndu-se pe rînd, fără posibile intervertiri sau omisiuni. Elevul care se plîngea că a fost nedreptățit la notarea tezei pentru că sărise doar un rînd dintr-o demonstrație matematică învățată pe de rost, ignora această particularitate. Rigoarea arhitectonică a demonstrației matematice e un caz-limită. În alte sectoare științifice, în tot domeniul filozofiei, cu excepția *Eticii* lui Spinoza, „*ordine geometrico demonstrata*", există diverse moduri posibile de organizare a comunicării. Toate urmăresc însă optima argumentare și demonstrație, perfecta tranzitivitate.

---

[1] U. Eco, *La struttura assente, Introduzione alla ricerca semiologica,* Bompiani, Milano, 1968, pp. 66, 67.

Dincolo de diversitatea scrierilor, procedeele comunicării literare converg spre construcţia unei individualităţi semnificative, a unui sistem de sisteme.

Poetica aristotelică oferă primul enunţ al modului propriu de a construi „unitatea poetică". „Aşa precum în celelalte arte imitative imitaţia e una, ori de cîte ori obiectul ei e unul, tot aşa şi subiectul (tragediei, *n.n.)*, întrucît e imitaţia unei acţiuni, cată să fie imitaţia unei acţiuni unice, şi întregi, iar părţile în aşa fel îmbinate ca prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea ce — fie că e, fie că nu e — n-aduce cu sine o deosebire vizibilă" [1]. Cele două milenii de literatură şi de reflecţie asupra literaturii au nuanţat şi corectat enunţul aristotelic. Au corectat semnificaţia organicistă, asupra căreia a pedalat estetica romantică germană. Referitor la subiect, la stil sau la alte laturi ale operei literare, exemple destule şi foarte ilustre au arătat posibilitatea imperfecţiei de detaliu, care nu modifică semnificaţia şi valoarea totului. Textul rămîne săpat în piatră, şi ca atîtea alte pasaje din *Poetica* justifică atitudinea unui Northrop Frye care descoperă la Aristotel formulări şi puncte de pornire pentru propria sa poziţie estetică. Componentele operei literare sînt sisteme ierarhizate — cîmp fertil de cercetare pentru analiza structurală. Există subordonare şi convergenţă a sistemelor parţiale spre unitatea semnificativă şi complexă pe care o constituie opera. Gradul de necesitate a acestor relaţii interioare e variabil. Diferenţa dintre roman, mai stăpînit de contingentul exterior, şi dramă, cu evenimentele progresînd spre un punct de maximă tensiune, a fost concepută de A. W. Schlegel în mod tranşant. Formaţiile de tranziţie, interferenţele epice şi dramatice (romanul construit dramatic, drama construită epic printr-o succesiune de tablouri fără nod şi deznodămînt) corectează din absolutul separaţiei. Altfel se nuanţează sensul necesităţii în organizarea succesiunii lirice într-o odă horaţiană, într-o meditaţie romantică sau în cristalele perfect şlefuite ale unui poem de Mallarmé sau Barbu. Rigoarea

---

[1] Aristotel, *Poetica* (trad. D. Pippidi), p. 654.

explicitată a poeziei latine, mișcarea mai liberă a poemului romantic, noua rigoare cerută de distilarea poeziei și de eliminarea prozaicului sînt atitudini care s-au înlocuit și s-au concurat. Convergența spre crearea unei individualități semnificative nu trebuie confundată cu sensul special al unei anumite modalități arhitectonice, cu tipul de epică în care, după cum s-a spus, momentele sînt orientate ca spițele unei roți, sau, în genere, cu modalitățile riguroase de construcție : tragedia, romanul-dramă, poemul mallarméan. Un roman picaresc cu construcție laxă, în care peripețiile se pot reduce sau multiplica, e convergent în comparație cu scrierea științifică sau filozofică, în sensul că aceste episoade mai slab înșăilate sînt orientate toate spre raportul dintre un personaj amorf și o diversitate de medii.

Nici intenționalitatea nu e un corolar al acestei modalități de organizare. Subordonînd efectele fonice și prozodice sau imaginile unei dialectici a gîndului și a afectului, lirica romantică păstrează frecvent iluzia spontaneității. Rousseau își propune o confesiune fără artificii, dar construiește tablourile, pregătește episoadele. În diversitatea de situații persistă arhitectura unei individualități complexe, chiar cînd diversitatea se accentuează deconcertant, ca în zilele noastre, și caută discontinuul, aparența amorfă, ori dimpotrivă adoptă o ordine neutră. (*Mobile*, cartea lui Michel Butor despre America, e construită în ordinea alfabetică a unui dicționar.) În cercetarea literaturii, preocupările cu privire la arhitectonică au sporit progresiv în ultima jumătate de secol. Termenul de „structură" se impune, fie că e luat în sensul lui direct lingvistic, fie — cum procedează Walzel, Ingarden, Wellek, Frye — în sens mai larg arhitectonic.

La frontiera literarului devine incertă și această coordonată. Jurnalul intim e construit caleidoscopic din fapte, impresii și reflecții solicitate de ocazii infinit de variate. Impresia de unitate complexă se ivește cînd recunoaștem individualitatea răspunsului și a modului de a gîndi, o imagine într-un anumit mod colorată a lumii, neliniștea de om aflat în afară a lui Kafka, autoanaliza lui Stendhal, orgoliul scriitoricesc al fraților Goncourt. Termenul de „individualitate

complexă" păstrează în aceste cazuri o margine de aproximaţie. Şi această coordonată actualizează observaţia lordului Kames. Esenţa literarului se reliefează în centru, se estompează în zonele periferice.

Cele două căi de comunicare literară.

Artă figurativă şi a duratei, literatura e un mijloc de comunicare mediat, cu solicitarea imaginaţiei acelora care o receptează. Nimeni nu acordă lecturii literare precizia de impresii auditive şi viziuale a unui film. Tipul de scriitor şi tipul de cititor creează nenumărate situaţii individuale care amestecă la lectură, în proporţii variabile, vizualul, auditivul şi noţionalul. De multe ori sîntem incapabili să descriem cele mai simple date cu privire la aparenţa fizică a unui personaj, fie pentru că scriitorul nu ne-a spus-o, fie dintr-un minus de atenţie sau dintr-o anumită orientare a capacităţii noastre de reprezentare. Specifică este pentru literatură prezenţa acestui intermediar care operează ca un stimul evocator, în timp ce imaginea plastică şi cea muzicală se constituie din impresii imediate.

Din unghiurile deschise de clasificări se observă alt izvor al situaţiei speciale pe care o posedă comunicarea literară. Fiind mijlocită de cuvînt, care are prezenţă fonică şi consemnare grafică, ea se poate face pe cele două căi cunoscute — vizuală şi orală. E o situaţie specială, chiar în raport cu cealaltă artă transcrisă prin semne grafice : muzica.

Teoria mai veche a simţurilor superioare, după care doar văzul şi auzul sînt generatoare de impresii estetice, a fost infirmată de fapte de artă ce aparţin în special literarului. Mirosul, tactul, senzaţiile musculare, cenestezia au pătruns mai de mult în literatură şi au devenit obiectul ei mai stăruitor o dată cu naturalismul şi cu simbolismul. Modurile de comunicare rămîn însă în raport cu văzul şi cu auzul, ale căror impresii au obiectivitate şi diferenţiere mai mare. (Lă-

săm, bineînțeles, la o parte situația specială a alfabetului tactil, pentru orbi.) În cazul principalelor arte, calea dominantă de comunicare și percepere e vizuală *sau* auditivă, deși există situații intermediare. Dominanta vizuală a dansului implică ritmul nu numai în sens muzical, ci și ca o inconștientă mimare musculară a mișcărilor percepute. Literatura e singura artă care se comunică și vizual și auditiv, cu nuanțe, dar fără știrbiri esențiale, pe planuri de importanță echivalentă. Consemnată și ea într-un sistem grafic, muzica e multiplicată de partituri, și melomanul își permite adesea plăcerea suplimentară să urmărească execuția pe text. Frecvența cititorului de partituri nu se poate compara însă cu aceea a cititorului de literatură. Lectura muzicală înlocuiește incomplet. Pretinde astfel de capacități în ceea ce privește justețea urechii și reprezentarea timbrelor instrumentale, încît puțini muzicieni sînt capabili să reconstituie integral o imagine sonoră, care rămîne totuși palidă în raport cu audiția. Chiar în actul creației, muzicianul se resemnează cu greu, și numai silit de împrejurări, să compună fără pian. Cu atît mai puțin va prefera vreodată iubitorul de muzică lectura partiturii unei audiții cît de imperfecte. Literatura s-a transmis și se transmite prin manuscris, carte, gazetă, dar și pe diferite căi orale.

Raportul oral-vizual a avut proporții istorice variate. Literatura a început prin a fi orală și tinde să redevină parțial orală. Alături de imensa difuzare a cărții și ziarului, radiofonia, discul și magnetofonul răspîndesc versul și proza, iar televiziunea oferă o cale sintetică de comunicare, comparabilă cu cea a filmului.

Imaginația autorilor de fantezii științifice s-a oprit și asupra acestei creșteri în importanță a modurilor de difuzare orală și a mijloacelor combinate. În lumea mileniului al patrulea, pe care o construiește *Norul lui Magellan* de Stanislaw Lem, bibliotecile au fost înlocuite cu trionii, cristale minuscule care înmagazinează și comunică informații prin intermediul televiziunii. Există posibilitatea tehnică a acestei imaginare invenții. Iar raționamentele romancierului sînt convingătoare. Bibliotecile devin progresiv instrumente de lucru tot mai greoaie, în raport cu sporirea în progresie geometrică

a informaţiilor de toate genurile. Ediţia pe hîrtie foarte subţire nu poate coborî prea mult plafonul minimal pe care-l fixează lizibilitatea caracterelor tipografice. Tehnicile electromagnetice pot acumula indefinit informaţii într-un volum minim. Viitorul aparţine deci comunicării vizual-auditive a literaturii.

Chiar în raport cu asemenea jocuri anticipative, de loc inutile, trebuie remarcate avantajele deosebite pe care le oferă „cartea ca obiect". Le-a analizat Michel Butor într-un studiu bogat în sugestii, apărut în culegerea *Répertoire II* [1].

Modurile diferite de comunicare a literaturii încep să solicite atenţia teoreticienilor. Wellek şi Warren le-au consacrat cîteva pagini fugitive în *Teoria literaturii* [2]. Problemele sînt însă mai diverse decît cele pe care le enunţă serioasa lucrare a esteticienilor americani. Ele se referă la diferenţele existente între cele două modalităţi şi converg spre întrebarea cu privire la amploarea acestor diferenţe, la semnificaţia lor estetică.

Comunicarea vizuală. Intenţii grafice şi aspecte spaţiale.

În *Sfînta Ioana* a lui Shaw, contele Warwick deplînge un obicei nou şi detestabil : „Nu e nimic mai minunat pe lume decît o carte frumoasă, cu coloanele bine rînduite, scrise în alb şi negru, cu litere zvelte şi cu desene colorate, potrivite cu iscusinţă. Dar astăzi, în loc să se uite la cărţi, oamenii le citesc".

Există o întreagă categorie de fapte referitoare la manuscris sau la carte ca obiecte plastice, la hîrtie şi la tipar, la punerea în pagină şi la ilustraţii. Chestiunile acestea, interesante pentru bibliofil şi pentru biblioteconomist, se inter-

[1] Editions de Minuit, 1964.
[2] R. Wellek şi A. Warren, *op. cit.*, pp. 142—145.

ferează doar indirect cu problemele comunicării literare, în măsura în care o înlesnesc sau o îngreunează.

Se întîlnesc însă diferite cazuri în care detaliul grafic comportă intenții literare, intraductibile sau foarte greu traductibile oral. Se citează fapte de literatură, răspîndite pe cîteva milenii, mergînd din Antichitate pînă la Apollinaire, la futuriști și la Maiakovski. E firesc ca aceste preocupări să se accentueze în anumite momente, la manieriștii secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, la simboliști și la postsimboliști, atenți la sinestezii.

O cale pitorească este cea a grafiilor cu intenții stilizat figurative, în care forma textului e în raport cu conținutul : poemul în formă de sticlă adresat către *„La dive Bouteille"* *(Pantagruel)*, șoricelul lui Lewis Carroll, inovațiile lui Mallarmé din *Un coup de dés jamais n-abolira le hasard* și mai ales *Caligramele* lui Apollinaire.

Macedonski a practicat grafia colorată. Studiul lui V. G. Paleolog [1] reproduce pagina 33 din manuscrisul lui *Le calvaire du feu,* scrisă alternativ în patru culori, negru, albastru, roșu și verde. Culorile alternează chiar în cadrul aceluiași cuvînt : *„monstrueuses"* și *„montagnes"* sînt scrise cu negru și cu verde primul, cu verde și cu negru cel de al doilea. V. G. Paleolog descrie și un manuscris al lui *Thalassa* cu grafie tricromă (negru, albastru, argintiu).

Alături de configurațiile grafice și de grafiile colorate, combinîndu-se adesea cu primele, intervine preocuparea pentru aspectul tipografic cu finalități literare. În *Un coup de dés,* Mallarmé urmărește minuțios jocul caracterelor, alternarea de goluri și plinuri. În mai multe *Caligrame,* desenul tipografic se combină cu alternarea caracterelor și cu schimbarea sensurilor lecturii. Sensurile devin oblice *(Loin du pigeonnier)* sau radiale *(Visée).*

E firesc ca elogiul nuanțelor grafice să se întîlnească mai ales în critica de susținere a mișcărilor de avangardă. Raymond Queneau, care a reprodus în 1928 pictograme ale piei-

[1] V. G. Paleolog, *Imaginea poetică colorată la Alexandru Macedonski,* 1944.

lor roșii, scrie în *Délire typographique* : „Vechii psihiatri vedeau în utilizarea resurselor variate oferite de tipografie unul dintre indiciile cele mai sigure pentru a-l detecta pe «nebunul literar»... Dezvoltarea recentă a literaturii a răpit orice valoare acestui criteriu..." [1]. Restul textului se ocupă totuși de bizarele manii grafice ale unui dement, tipograful Nicolas Louis Marie Dominique Cirier. Interesul pentru aceste figuri curioase este produs de tendința suprarealistă de a căuta automatismele eliberatoare în zona patologiei mentale.

Modificările de caracter tipografic fac trecerea spre o situație mai generală. Produse ale exuberanței rabelaisiene sau nuanțînd la Apollinaire o viziune intenționat infantilă, atît de frecventă în plastica zilelor noastre, desenele tipografice constituie o curiozitate a cîtorva momente de istorie literară, adesea un joc. Comunicarea vizuală posedă însă o specificitate care interesează și poezia și proza, are o temelie estetică mai solidă.

În *Le livre comme objet (Repertoire II)*, Michel Butor face următoarea observație : „Unica, dar considerabila superioritate pe care o posedă nu numai cartea, ci și orice scriere, în raport cu mijloacele de înregistrare directă, incomparabil mai fidele, e desfășurarea simultană în fața ochilor noștri a ceea ce urechile ar putea parcurge doar succesiv. Evoluția formei cărții de la *tabula* pînă la suprapunerea actuală de caiete a fost orientată întotdeauna spre accentuarea acestei particularități" [2].

Aserțiunea atît de categorică merită o mai mare aprofundare decît și-a propus-o studiul foarte interesant, construit din segmente centrate pe aspecte diferite, al lui Butor. Pornind de la modul optim de comunicare vizuală constituit de carte, ea implică transformarea unei arte succesive într-o artă a simultaneității.

În ce măsură în această artă dominant succesivă, cum este literatura, scrisul și lectura pot accentua aspecte simultane ? Nici aici nu e cazul să pornim de la exemple savuroase dar

---

[1] Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres, lettres*, Gallimard, *Idées*, 1965, pp. 275—293.
[2] Michel Butor, *op. cit.*, p. 105.

excepționale, cum sînt acelea pe care Butor le împrumută de la inepuizabila invenție verbală rabelaisiană. Astfel e genealogia lui Gargantua sau cascada de caracterizări ale nebuniei lui Triboulet, intonată pe două voci de către Pantagruel și Panurge (*Pantagruel*, cartea III, cap. 38). Există acolo relații succesive și simultane între cele două coloane de calificative. „*Fol erratique*" și „*fol excentrique*", înșiră Pantagruel, în vreme ce Panurge ripostează cu „*fol à pilettes*" și cu „*fol à sonnettes*".

Mai generale sînt situațiile pe care le creează în poezie organizarea strofică, în proză cea a alineatelor, paragrafelor și capitolelor.

Intențiile grafice sînt evidente în formele fixe. În sistemul strofic al sonetului, al rondelului sau glosei există vizualizarea unei organizări mai profunde, abstracte și concrete în același timp, organizarea ideației poetice care se manifestă și grafic și sonor. E la fel de sensibilă la lectură ca și la recitare. Desfășurarea comentată a fiecărui vers din prima strofă, revenirea în ordine inversă a primei strofe în ultima dau glosei solemnitatea ei aforistică. În asemenea cazuri nu avem de-a face cu nuanțe care să aparțină exclusiv comunicării vizuale, cum se întîmplă cu seriile de calificări ale lui Rabelais, ci cu vizualizări ale unor structuri strofice, perceptibile și auditiv. Aceeași situație ne-o oferă și alte procedee din familia formelor fixe. În *Figuri și forme literare*, Tudor Vianu [1] a citat „o formă poetică rară", întîlnită la Hasdeu. În *Vornicul Iancu Moțoc*, „ultimul emistih al celui de al treilea vers este repetat ca primul emistih al versului următor" : „Curge tot poporul lacom s-o privească / Lacom s-o privească că nu-i lucru rar... Stă cu nerăbdare mai curînd să piară / Mai curînd să piară omul vinovat". Vianu a mai identificat procedeul la Hugo (*La Chasse du Burgrave* din *Odes et Ballades*), la Costache Negruzzi, Macedonski (*Ecourile nopții*) și l-a diferențiat de simpla anaforă. De fapt, procedeul e

[1] T. Vianu *Figuri și forme literare*, Casa Școalelor, 1946, pp. 183—189. A se vedea și T. Vianu, *Observații asupra refrenului*, în *Studii de poetică și stilistică*, E.P.L. 1966, pp. 9—28.

mai puțin rar. Hugo l-a mai practicat în versuri din *Cromwell* („*Pourquoi fais-tu tant de tapage / Page / Es-tu l'amant de Rose aussi / Si.*") Iar înaintea lui Hasdeu, Alecsandri îl folosise în registrul grotesc („Chirițoaia sprîncenată / Și ca un balon umflată / Lată, lată, lată, lată, lată, lată, lată / Elegantă și frumoasă / Armazoană armoroasă / Roasă, roasă, roasă roasă, roasă, roasă.")

În asemenea procedee, ca și în alte tipuri de repetiții — astfel, în acel „Plouă, plouă", care încadrează obsedant strofele din *Cîntecul ploaiei* al lui Macedonski —, simetria grafică se subordonează efectului principal sonor. La concluzii asemănătoare duce examinarea diverselor situații pe care le comportă versul regulat, cel liber, poemul în proză. În afară de puține cazuri, printre care unele sînt liminare, ca acela al *Caligramelor,* intențiile grafice traduc structura generală a ideației poetice, nu dispar o dată cu comunicarea vizuală și pot fi transpuse oral. Recitatorul avizat nu face pauze măsurate cu metronomul după fiecare strofă, dar creează impresia unității strofice, chiar cînd nu are de-a face cu stanțe.

Și în proză, comunicarea vizuală poate comporta nuanțe specifice, fără corespondențe orale. Lăsînd la o parte seriile rabelaisiene, se poate observa că proza ultimelor decenii a nuanțat grafic sondaje în straturile felurit luminate ale vieții interioare. Cele cîteva zeci de pagini care transcriu în *Ulise* monologul interior al lui Molly Bloom imită grafic fluxul stărilor dintre veghe și somn, renunță la punctuație și la separarea sintactică, se întrerup doar în cîteva imense aliniate nemarcate nici de punct, nici de majusculă. „Jurnalul cinematografic", una dintre cele trei componente eterogene ale narațiunii în trilogia lui John Dos Passos, dă impresia discontinuității și diversității, construind un montaj de știri, citate, titluri, texte de cîntece la modă, toate fragmentate, întrerupte, înregistrate cu caractere tipografice felurite. S-ar putea înmulți exemplele de nuanțare grafică în scrisul contemporan. Să insistăm puțin doar asupra variațiilor de caractere tipografice. Pe lîngă rosturile convenționale, de a

marca citatul, titlul, eventual neologismul, devine mai frecventă utilizarea propriu-zis artistică a modificărilor de corp și de caractere tipografice. Ele înregistrează diferențele de intensitate, accentuează importanța obiectivă sau subiectivă a unei idei. Butor le compară îndreptățit cu indicațiile muzicale, chiar dacă e greu să acceptăm că un corp tipografic mai mare corespunde lui *forte*, iar tipurile de caractere (cursive, aldine) sînt echivalente cu timbrul. Meticuloasele diferențe tipografice din *Un coup de dés* rămîn o raritate. Totuși, în poezia și în proza contemporană se ivesc destul de des asemenea transpuneri tipografice. Le întîlnim la mai mulți romancieri americani. Beatnicul Jack Kerouac folosește în acest sens cursivele.

Butor, care se ocupă în general de comunicarea vizuală a cuvîntului și trece brusc de la literar la nonliterar, la liste, dicționare și lexicoane, pomenește în ultima ordine de fapte și de notele de subsol. E de notat că preocupările sale în această direcție nu se reduc la analiza criticului, că l-au tentat și pe prozator. *Mobile*, cartea lui despre Statele Unite, e construită cu asemenea nuanțe grafice. Această carte, ca de altfel, și cele două următoare ale lui Butor, *Description de San Marc* și *6.810.000 litres d'eau par seconde*, a stîrnit reacții violent contradictorii. Pierre-Henri Simon a vorbit de un „deșert Nevada al plicticosului". Dar Barthes a descoperit în acest procedeu o largă semnificație estetică, capacitatea de a exprima discontinuul prin *neutralitatea* construcției alfabetice, un „grad zero al clasificării faptelor" [1].

În ceea ce privește nota de subsol, în literatura română există un foarte interesant și cunoscut exemplu, oferit de Camil Petrescu în *Patul lui Procust*. Și din acest punct de vedere, romancierul a făcut operă de pionierat. Notele transpun grafic distanța dintre autor și relatare, reduc intervenția autorului la comentarea în subsol a diverselor mărturisiri confruntate.

[1] R. Barthes, *Essais critiques*, Editions du Seuil, 1964, p. 179.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra modurilor în care s-a manifestat nuanța grafică, constatăm că ele infirmă observația interesantă, dar prea categorică, a lui Butor. Fie că detaliul grafic e propriu comunicării vizuale — situație mai rară —, fie că are corespondențe și în comunicarea orală sau chiar o înlesnește, el nu transformă arta succesiunii într-o artă a simultaneității. Principalele nuanțe grafice sînt menite să organizeze și să nuanțeze durata, sînt „vizualizări" ale curgerii într-un sens unic, ireversibil. Un exemplu memorabil îl constituie pauza, despre care Proust spunea că e lucrul cel mai frumos din *Educația sentimentală*. Capitolul al treilea al ultimei părți se termină cu șocul suferit de Frédéric Moreau cînd îl recunoaște în asasinul lui Dussardier pe Sénécal, demagogul devenit agent de poliție. Capitolul următor concentrează în cîteva fraze cursul a aproape douăzeci de ani incolori. Unele ediții marcau grafic trecerea și separația, renunțînd să numeroteze ultimul capitol și despărțind cele două pasaje printr-un spațiu alb.

Sensul ireversibil al lecturii poate fi modificat, după Butor, de existența „cărții ca obiect", de alăturarea celor două pagini ale volumului deschis, de posibilitatea lecturii de a se reîntoarce la un pasaj anterior, posibilitate inexistentă în audiția muzicală. Se poate observa că cititorul de partituri poate reveni și el asupra unei fraze muzicale, și că magnetofonul permite lucrul acesta oricărui auditor. Dar dacă nu ne referim la contactul specialistului cu literatura sau cu muzica, constatăm efectiv diferența de situații. Lectura literară comportă mai frecvente reveniri asupra unui vers sau asupra unei fraze decît e tentat s-o facă auditorul unei bucăți muzicale la magnetofon. Avantajul cărții asupra mijloacelor de înregistrare directă de care vorbește Butor este deci real. Totuși, imaginea literară și cea muzicală se închează în timp, rămîn structuri dominant succesive. Revenirile posibile asupra unui pasaj nu schimbă această dominantă, după cum faptul că privim un tablou detaliîndu-l în momente succesive nu transformă pictura într-o artă a duratei.

Calea autiditivă.

Comunicarea auditivă a fost mai puțin discutată, deși se poate constata importanța ei progresivă, nu numai pe teren didactic (metodele mixte, audio-vizuale, pentru studiul limbilor străine, orele de literatură audiate pe disc, bandă, la radio).

Omul zilelor noastre e solicitat de o lume sonoră în care textul literar și comentariul critic au o parte destul de însemnată.

Acest excepțional mijloc de difuzare a literaturii comportă riscuri ce nu pot fi ignorate. Acum cîteva decenii, iritat de invazia muzicii imprimate pe disc — și în general de invazia mecanicului —, Georges Duhamel a respins „muzica în conserve“, așa cum respingea și cinematograful. Iritația lui a rămas o bizarerie conservatoare. Ar fi la fel de bizar astăzi refuzul mijloacelor de înregistrare directă și de difuzare auditivă a literaturii. Dar aceste mijloace pot deprecia și amesteca valorile. Lipsită de efortul răsplătit pe care-l comportă actul lecturii, vărsată în cantități industriale de tranzistori, literatura audiată poate fi receptată cu indiferență și fără discernămînt. Se ivesc probleme importante de punere în valoare și de prezentare a literaturii audiate, de educație a gustului. Erori prelungite, cum este lectura dramatizată cu orice preț de la posturile de radio, se datoresc unor soluții superficiale.

Dintre problemele ridicate de modalitatea orală a difuzării literare o vom lăsa la o parte pe aceea — mai specială — a „muzicalității“ versului și prozei.

Formulele răsunătoare ale lui Verlaine sau Valéry au asociat preocuparea pentru muzicalitate de simbolism și de cîteva mișcări posterioare. Atenția la eufonie e străveche, iar literatura cunoaște numeroase „unde muzicale“ anterioare — muzica raciniană, lamartiniană sau eminesciană.

Exprimarea figurată poate fi generatoare de confuzii. Nu vom intra în problema adiacentă a deosebirilor dintre „muzi-

calitatea“ literară şi muzica propriu-zisă, problemă foarte importantă pentru raporturile dintre cele două arte, pentru condiţia estetică a liedului sau a operei. Trebuie observat doar că valorile fonice ale textului literar au o arie mai largă decît modul de difuzare auditiv, că se percep şi la lectură. Există poeţi care par a îndemna la lectura cu glas tare. Dar sonoritatea celor mai citate exemple *(Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri, Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes, Season of mists and mellow fruitfulness)* se dezvăluie şi la lectură. Uneori avem de-a face cu o lectură vizual-motorie, cu o rostire mută. Nici atunci perceperea nu e strict auditivă.

Caracteristica principală a comunicării orale este că transformă literatura în artă interpretată, ca şi muzica. Calea vizuală cunoaşte şi ea posibilităţi infinite de receptare. Intonăm interior versurile sau proza după indicele diferit al temperamentului, culturii, structurii noastre afective şi intelectuale. Diversitatea modurilor de receptare se poate constata — imperfect — prin anchete. I. A. Richards a studiat-o în acest mod şi a consemnat rezultatele în *Practical Criticism*[1]. Lectura cu glas tare devine însă interpretare obiectiv diferită, materializată astăzi în imprimarea pe disc sau pe bandă.

În ce măsură audierea literaturii poate aspira la întreg registrul lecturii? Cu toată înmulţirea mijloacelor de înregistrare mecanică, cu toată masa de informaţii literare care ne împresoară, aria literaturii orale e mai restrînsă. Cuprinde piesele în versuri de dimensiuni reduse, schiţa, nuvela, reportajul. Recitalul de versuri e anterior radiofoniei. Discul şi radiofonia răspîndesc schiţa şi nuvela. Nu intră în cadrul posibilităţilor de difuzare orală nici poemul de largi dimensiuni, nici genul cel mai divers şi mai popular, nu numai romanul de dimensiunile ciclului proustian, dar nici cel de două sute de pagini. „Montajul literaro-muzical“ în care

[1] I. A. Richards, *Practical Criticism, A Study of Literary Judgement*, Harcourt, Brace and Wold, New York, 1963.

radiofonia concentrează o piesă sau un roman, rezumînd și citînd cîte o frază, cîte un dialog, e un surogat amintind prea mult de *digest*-uri. Poate servi doar la stimularea curiozității, așa cum *Vorspann*-ul îl prepară pe spectator pentru filmele ce se vor ivi „în curînd pe acest ecran". Șeherezada nu reînvie sub forme mecanizate. Tehnica foiletonului se practică în televiziune mai ales la nivelul serialului polițist. Decuparea în foiletoane radiofonice a romanelor are tot atît de puține șanse de reușită practică cum ar avea-o imprimarea lui Dostoievski într-o casetă cu discuri.

În ce măsură comunicarea literară beneficiază de dezvoltarea mijloacelor tehnice, de acele „mass-media", al căror teoretician paradoxal a devenit în ultimii ani Marshall Mc Luhan (*Galaxia Gutenberg, Pentru a înțelege „mass-media" : Extensiunile omului* etc. ? Sînt mijloace dominant auditive, dar și vizual-auditive.

Comunicate oral, poezia și schița dobîndesc condiția estetică a operei interpretate, comportă posibilitățile și riscurile specifice. Sînt accentuate unele dintre virtualitățile implicate de text. Fiecare recital sau lectură cu glas tare propune cîte o structură proprie de accente. Spre deosebire de textul dramatic, în care interpretarea e îndelung pregătită, sprijinită de regizor, cunoscînd deci o colaborare între interpretarea actorului și rolul îndrumător al regiei, lectura literară e mai spontană, chiar dacă presupune eforturi preparatoare. De aici, diferența de situații. Lectura de versuri sau proză poate fi uneori mai bine valorificată de neprofesioniști, căci imperfecțiile dicțiunii sînt compensate de valorificarea textului.

Versul și proza comunicate oral pot suferi de trecerea printr-o optică bizară, inacceptabilă. Foarte supărătoare sînt efectele retorice și exterioare, amplificate de buna dicțiune actoricească, tratarea lui Eminescu sau Rilke cu sonorități vibrante, retorice. Avem cu toții experiența unor accente false sau grandilocvente, care constituie principalul preț pentru posibilitățile de difuzare oferite de audierea literaturii.

În *Contrapunctul* lui Huxley, romancierul Philip Quarles ne comunică pagini din jurnalul lui de creație, după modelul

detectabil al lui Gide din *Falsificatorii de monede*. Quarles reflectează la procedeul introducerii unui romancier în roman și se joacă cu ideea imaginînd „un al doilea romancier în romanul primului, un al treilea în romanul celui de al doilea". „Cam la a zecea imagine am putea avea un romancier povestind acțiunea în simboluri algebrice ori în notații ale variației tensiunii arteriale, pulsului, secrețiilor endocrine și duratei de reacție" [1]. Se poate observa că în jocul propus de Huxley, comunicarea continuă a se face prin cuvinte, chiar dacă suferă o sensibilă abstractizare, că păstrează deci alternativa vizual-auditiv. Tot astfel, trionii lui Lem, plasați la începutul mileniului al IV-lea, rămîn comunicare vizual-auditivă. Nici ipotetic nu putem imagina alte căi de comunicare, cu excepția menționată a alfabetului tactil pentru orbi.

George Călinescu a contestat existența estetică a deosebirilor dintre poezia scrisă și cea auzită: „În forma poeziei nu intră forma plastică a literelor și nici măcar sonul cuvintelor, ci numai sonul interior al noțiunilor. O poezie există pentru noi cînd o gîndim" [2]. Atent la esență, criticul refuză să ia în considerație variabilitatea fenomenală. Afirmația de mai sus urmează după un citat din poezia futuristă italiană (Luciano Folgore), în care cuvîntul *„gradini"* (trepte) era scris despărțit în silabe, într-o construcție grafică imitînd o scară. „Evident că pentru un orb, efectul e spulberat" [3], comenta Călinescu.

Ca orice operă de artă, opera literară nu e fenomen pur spiritual, intuiție tradusă în expresie, după concepția croceană, ci fenomen spiritualo-material, în care semnificația e nuanțată, modificată de mijloacele materiale ale comunicării. Nuanțele grafice pe care le poate dobîndi comunicarea vizuală există, așa cum există varietatea interpretărilor orale. Dar — minus caracterul ei tranșant — afirmația lui Călinescu rămîne exactă. Se referă la esența literaturii, care, fiind fixată într-un sistem de semne, se păstrează în diversele ei moduri de prezență.

---

[1] Aldous Huxley, *Point-Counterpoint*, Albatross, II, 1937, p. 388.
[2] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Editura Fundației, 1939, p 33.
[3] *Ibidem*, p. 33.

Într-un capitol din cartea sa despre esența poeticului (*Le poétique*) — intitulat semnificativ *Lectură și recitare* — Mikel Dufrenne stabilește o ierarhie în care oralitatea devine prin excelență condiția poeziei. Ierarhia comportă rezerve și nuanțe. Scrierea este doar „un semn al semnului", dar a devenit un sistem autonom care permite elaborarea unei limbi matematice, apoi a uneia logico-matematice în care o formulă ca f(x) se scrie, dar nu se pronunță. „Subordonată limbii vorbite, scrierea o influențează totuși. Prestigiul scrierii, după formula lui Saussure, impune pînă la urmă imaginea grafică în dauna sunetului. Scrierea introduce un nou stil în relațiile umane : este deja un instrument de telecomunicație... Dar și în acest caz, scrierea este doar un mijloc... textul trebuie să fie citit, adică transpus în limbă printr-o vorbire mută ori sonoră ; limba remite mesajul transportat de scriere. Limba scrisă e o pseudolimbă în raport cu cea adevărată, cu limba orală. Cu această limbă are de-a face poetul. E materia sa, iar scrierea nu este pentru el decît un material, un suport sau un auxiliar". [1]

M. Dufrenne ierarhizează printr-o translație de la planul lingvistic la cel estetic. H. Wald face o pledoarie subtilă pentru oralitate pe un dublu plan, gnoseologic și cultural. [2]

În raport cu Butor, care vorbea de superioritatea cărții, deci a consemnării grafice, asupra mijloacelor de înregistrare mecanică, dominant orale, avem de-a face cu ierarhizări opuse ale relației grafic-oral. Nu sînt, totuși, contradictorii, pentru că pornesc de la criterii diferite. Aceasta în măsura în care nu devin largi apologii ale scrisului și ale vorbirii. Nu modifică însă datele cu privire la echivalența celor două căi de comunicare. De altfel, ierarhizarea lui Dufrenne își schimbă semnul atunci cînd esteticianul, după ce constată că „poezia este un glas", acceptă aserțiunea lui Croce că „poezia e un glas interior care nu se înrudește cu nici un glas uman", este altceva decît declamația. Lectura este intermediară între

---

[1] Mikel Dufrenne, *Le poétique*, P.U.F., 1963, pp. 9—10.

[2] H. Wald, *Vizual și auditiv în cultură*, Revista de filozofie, 11/1969.

„ființa scrisă“ și cea „recitată“. Dufrenne stabilește însă o distincție între lectura prozei, în care „culegem sensul de pe cuvintele scrise fără a profera sunetele“, și „lectura poeziei, care cere sunetul“, pentru că „sensul e imanent sensibilului“, și care nu poate fi deci mută. Distincția suportă discuție. Echivalența celor două căi persistă dincolo de preferințe.

IV

GENURI

Conceptul de gen

Păstrat în cîteva dintre principalele sinteze contemporane de teorie literară, obiect al unor încercări de reînnoire în cadrul poeticii structuraliste, conceptul de gen pare totuşi compromis de atitudinea dogmatică. Este asociat cu prea vechi şi prea sterile speculaţii.

Terminologia este şi aici imprecisă, în ciuda vechimii termenului şi a aprigelor dezbateri purtate în jurul lui. Întîlnim mai puţine sensuri extraestetice ale genului decît se întîmplă cu termenul de stil. Constatăm prezenţa lui în logică şi în ştiinţele naturale. Dintre accepţiile curente referitoare la literatură se pot distinge două principale : una, foarte generală, desemnează prin gen orice particularizare a literaturii. Alături de epică, lirică, dramaturgie, de epopee, tragedie sau roman, această accepţie se extinde şi la totalitatea scrierilor care folosesc un procedeu dominant, eventual o figură de stil, înţeleasă foarte larg : literatură alegorică, poezie simbolică. În acelaşi sens se vorbeşte de genul umoristic sau satiric, chiar de un gen de literatură tragică sau comică, atunci cînd se asertează prezenţa uneia dintre mult discutatele categorii estetice.

O asemenea extensie împinge termenul spre vag. Dar războiul terminologic ascunde de obicei o atitudine canonizatoare, care începe prin a propune principii imuabile şi termeni geometric şlefuiţi. „Sensul larg al genului" constituie

unul dintre termenii în uz, menționați în primul capitol, în observațiile cu privire la terminologie. Intrat în limbajul critic, acest sens larg nu poate fi izgonit arbitrar. Ceea ce nu înseamnă să ne resemnăm a accepta vagul și amestecul de sensuri. Și aici, rigoarea se cere în modul de a manipula termenii. Nu pretinde neapărat improvizații și invenții terminologice.

Sensul mai restrîns se referă la subîmpărțirea literarului — după modelul logicii — în cîteva concepte cu sfere subordonate, în genuri și în specii (ultimul termen, cu veche consacrare didactică, este contestat și contestabil).

Această accepție comportă un istoric complicat, un capitol din istoria esteticii literare — sau, pentru a păstra denumirea sub care s-au dus dezbaterile, din istoria „poeticii" —, cu cîteva momente de acută înfruntare. Să ne mulțumim cu un istoric sumar.

Preocupările vor fi existat înainte de a se închega în sistemul estetic platonic și în *Poetica* aristotelică. Dar textele rămase nu permit decît ipoteze. „Din acest punct de vedere, texte ca acelea pe care am avut prilejul să le citez, îndreptățesc presupunerea că în cursul veacului al V-lea, mai probabil spre sfîrșitul lui, vor fi circulat în Atena o seamă de idei și judecăți privind materia literară, prea puțin sistematice pentru a merita numele de doctrină, dar destul de evoluate pentru a îmbrățișa aspectele felurite ale activității poetice" [1].

Putem identifica la Platon o clasificare a genurilor, deși, după cum se știe, gîndirii despre artă și preocupărilor mai speciale cu privire la poezie, creatorul primului sistem filozofic din cultura elină nu i-a consacrat lucrări speciale, așa cum avea să o facă discipolul, continuatorul și contradictorul său în *Poetica*. Împărțite în diferite dialoguri (*Ion*, *Hippias cel mare* etc.) ideile lui Platon în acest domeniu au o pondere superioară în *Republica*. Totuși, „oricine s-a ndeletnicit în-

---

[1] D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, Casa Școalelor, 1944, p. 28.

tr-un fel oarecare cu Platon, şi-a putut da seama că se întîlneşte la acest filozof o adevărată clasificare a genurilor literare, după rolul pe care îl joacă imitaţia în fiecare din ele“ [1].

Pentru Platon, tragedia şi comedia sînt în întregime imitaţii, în vreme ce naraţiunile „la prima persoană“ şi ditirambii sînt excluse din sfera mimeticului. „Printr-o bizară restrîngere“ [2], a treia categorie, în care intră epopeea, are caractere comune primelor două tipuri amintite, este însă considerată imitaţie.

Acceptînd clasificarea, Aristotel — pentru care şi „cea mai mare parte din meşteşugul cîntatului cu flautul şi cu cithara“ erau imitaţii — consideră toate trei categoriile drept imitative, diferenţele fiind create de măsura şi modalităţile în care se realizează „mimesisul“ ; tragedia e imitaţia firilor alese, comedia — „imitaţia unor oameni neciopliţi“ [3]. „Epopeea se apropie de tragedie întrucît este, ca şi ea, imitaţie cu ajutorul cuvintelor, a unor oameni aleşi, se deosebeşte însă prin aceea că metrul de care se slujeşte epopeea e uniform, iar forma narativă. Tot astfel în privinţa întinderii. Faptul că tragedia năzuieşte să se petreacă, pe cît se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea nu are limită în timp, constituie şi el o deosebire, măcar că la început o egală libertate domnea în una ca şi în cealaltă“ [4].

Pasajul de mai sus şi comparaţia dintre epopee şi tragedie din penultimul capitol al *Poeticii* constituie delimitări ale specificului estetic al genurilor. Astfel, capitolul XXVI observă : „Îmbrăcată în haină epică, imitaţia are de altminteri mai puţină unitate, dovadă faptul că din oricare epopee se pot scoate mai multe tragedii“ [5]. Gîndirea estetică posterioară avea să revină la aceste diferenţe de unitate, pînă ce influen-

---

[1] D. Pippidi, *Introducere la Poetica lui Aristotel*, p. 11.
[2] *Ibidem*, p. 12.
[3] Aristotel, *Poetica*, V (trad. D. Pippidi), p. 58.
[4] *Ibidem*, p. 59.
[5] *Ibidem*, p. 96.

ţele reciproce dintre epică şi dramaturgie au atenuat din caracterul tranşant al distincţiei.

Începuturile teoriei genurilor astfel construită sînt continuate de poeticile ulterioare ale Antichităţii, care se inspiră, direct sau prin intermediul altor surse, din textul *Poeticii*. Astfel, *Arta poetică* (Epistola către Pisoni) a lui Horaţiu are drept sursă intermediară tratatul lui Neoptolemos.[1] Caracterul dominant didactic şi normativ al poemului lui Horaţiu se face simţit şi în abordarea diferenţelor de gen, discutate nu pe plan teoretic, ci prin sfaturi practice, cu referinţe istorice cu privire la procedeele folosite pentru un gen sau altul. *(Res gestae regumque ducumque et tristia bella / Quo scribi possent numero ; Monstravit Homerus.)* Chiar dacă poetul constată sceptic că *grammatici certant* cu privire la creatorul umilului vers elegiac, el atribuie expresiei fericirii forma distihului, versurile *impariter juncti*.

Nu intenţionăm să ne oprim amănunţit asupra istoriei frecvent refăcute a teoriei genurilor. Oscilarea între constatarea unor modalităţi literare şi tendinţa canonică, normativă, avea să se transforme ulterior, în cele cîteva perioade care au reînviat textele aristotelice, într-un accent pus pe atitudinea canonică, pe regula imperativă. La rîndul ei, normarea — cu tot prestigiul didactic pe care l-a căpătat — explică violenţa reacţiilor şi apoi scepticismul faţă de problematica genurilor.

După poeticile Antichităţii — ivite, după cum am văzut, de-a lungul unei jumătăţi de mileniu şi în contexte istorice atît de deosebite, cum au fost cetatea ateniană din secolul al IV-lea î.e.n., cultura elenistică, Roma din timpul lui August — Renaşterea, Clasicismul francez, replica romantică au constituit principalele etape de intensificare a preocupărilor cu privire la genuri.

Principalele poetici ale Renaşterii au apărut cu o semnificativă frecvenţă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Pornind toate de la textul aristotelic, l-au întregit şi amă-

---

[1] A se vedea D. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, pp. 133—135.

nunţit prin glose, cum a făcut-o Francesco Robertelli, ori l-au luat ca bază, dar restructurîndu-l şi resistematizîndu-l, cum a făcut-o Castelvetro şi, cu puţin înaintea acestuia, Scaliger, cel mai cunoscut dintre alcătuitorii de poetici renascentiste. Sugestiile, teoretizarea mai mult schiţată de Aristotel, sfaturile eterogene date de Horaţiu în stilul sprinten al epistolelor, încep să devină în aceste texte, mai ales în două dintre cele şapte cărţi poetice ale lui Scaliger, o teorie de ansamblu, baza sistematizării riguroase încercate de clasicism. Alături de Horaţiu, de care s-a ţinut foarte aproape, Boileau a avut drept sursă *Poetica* lui Scaliger.

Pînă la cea mai sintetică şi, datorită clarităţii şi tăieturii versurilor, seci şi nete, cea mai populară teoretizare a clasicismului francez, *Arta poetică* a lui Boileau, teoria clasicistă a genurilor s-a închegat din texte şi cu prilejuri diferite. Opiniile critice ale lui Chapelain despre *Cidul*, exprimate din însărcinarea academiei şi a lui Richelieu, se referă la reguli pe care abatele D'Aubignac le enunţă mai direct. Cu privire la detalii — astfel, durata unităţii de timp impusă tragediei —, opiniile diferă. Acordul se stabileşte însă în general asupra principiilor: concepţia unui sistem dat şi fix, ideea purităţii şi ierarhiei genurilor.

Redusă la astfel de principii, cu care însă şi practica artistică s-a împăcat greu (mărturisiri şi accente polemice arată ce obstacol a însemnat pentru scriitori respectarea unităţii de timp) şi care au fost infirmate ulterior pe toate căile, această latură a esteticii clasice ar părea total caducă şi zadarnică. Un gînditor cu structură opusă clasicismului a reliefat însă în cîteva observaţii pătrunzătoare din *Omenesc, prea omenesc*, rostul de autodisciplinare pe care l-au avut normele [1]. Nietzsche se referă, între altele, şi la regula unităţilor. E o latură a clasicismului pe care o uităm prea adesea.

În secolul al XVIII-lea, teoria genurilor a cunoscut în Franţa sprijinitori care manipulau argumentarea rapidă, lu-

---

[1] Fr. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Kröner Verlag, 1930, pp. 175—176.

cidă și nuanțată a polemicii voltaireene. Astfel, Marmontel în articolele despre literatură pe care le-a publicat în *Enciclopedie*. Dar a fost asediată și pe planul creației și pe cel al ideologiei literare de scrieri și de idei care o contestau și o ignorau. La răscrucea secolului al XVIII-lea cu al XIX-lea, ea păstra doar o existență academică, și campionii săi se recrutau printre epigonii conservatori. Forța inerției a fost însă destul de mare ca să provoace în toate culturile naționale reacții ale romanticilor. În mare măsură, duelul clasicism-romantism s-a desfășurat pe terenul teoriei genurilor și, în special, în jurul tragediei. Contestarea tragediei neoclasice franceze și a sistemului de norme care o încorseta începuse mai de mult, între alții cu Lessing și Diderot. Textele romantice au atacat ierarhia genurilor și ierarhia stilurilor chintesențiate în tragedia franceză, fie prin referiri și sprijin căutat în tragedia elină *(Comparație între „Fedra“ lui Racine și cea a lui Euripide* a lui August Wilhelm Schlegel), fie prin mai frecvente comparații cu Shakespeare.

Se poate spune că afirmarea romantismului este ultimul moment important care a însuflețit dezbaterea în jurul genurilor. Păstrînd consacrare didactică, chestiunea a pierdut treptat din interes. Încercarea lui Brunetière (*L'évolution des genres dans la littérature*, 1890), la sfîrșitul secolului al XIX-lea, de a aplica ideile evoluționismului la genurile literare și de a le acorda cu ecouri ale metodei lui Taine are meritul unei înțelegeri istorice, și nu fixiste, a conceptului de gen. Decalcul biologic încercat de acest adversar înverșunat al naturalismului și filiațiile propuse sînt șubrede.

Critica și teoria literară contemporană oscilează între scepticismul ironic al lui Thibaudet, contestarea peremptorie a problemei la Croce și „demitizarea“, dar nu ignorarea ei, la principalii esteticieni literari.

Conceptul este însă revivifiat într-unele dintre direcțiile „poeticii“ structuraliste. Todorov îl plasează printre cele care permit să se urmărească evoluția structurilor abstracte: „Aici reapare noțiunea de *gen*. Genul se definește drept conjugarea mai multor proprietăți ale discursului literar, judecate importante pentru operele în care le întîlnim; presupunem tot-

deauna că facem abstracţie de diferite trăsături divergente, considerate puţin importante, în favoarea altor trăsături — care rămîn identice şi sînt dominante în structura operei. Dacă abstracţia e egală cu zero, fiecare operă reprezintă un gen particular (şi fraza aceasta nu e lipsită de sens) ; în gradul maxim de abstracţie considerăm toate operele literare ca aparţinînd aceluiaşi gen. Între aceşti doi poli se situează genurile cu care ne-au obişnuit poeticile clasice, ca şi multe altele pe care aceste poetici nu le-au descris" [1].

Apăsată de balastul cîtorva secole sau milenii (după cum pornim de la Renaştere sau de la textele platonice şi aristotelice), de dezbateri adesea sterile, adesea scolastice, problematica genurilor se încăpăţînează astfel să rămînă în atenţia teoriei literare. Scepticismul e şi el explicabil. Teoretizat de Croce în războinicul lui tratat din 1902, a luat forma situării teoriei genurilor printre erorile intelectualiste. După Croce, teoria genurilor e un decalc logic aplicat în estetică. „Cînd noi gîndim conceptele de *viaţă domestică, cavalerie, idilă, cruzime* sau vreunul dintre celelalte concepte cantitative pomenite, faptul expresiv individual de la care am pornit a fost abandonat. Din oameni estetici ne-am transformat în oameni logici... Forma logică sau ştiinţifică, considerată ca atare, exclude forma estetică... Eroarea începe atunci cînd din concept vrem să deducem expresia şi vrem să regăsim în faptul înlocuitor legile faptului înlocuit : ...Această eroare ia numele de *teoria genurilor artistice şi literare*" [2].

„Chiar şi cele mai fine dintre astfel de distincţii, şi acelea care au un aspect filozofic, nu rezistă criticii ; astfel se întîmplă atunci cînd clasificăm operele de artă, după genul subiectiv sau obiectiv, în lirice şi epice, în opere sentimentale şi opere figurative. Căci e imposibil să distingi într-o analiză estetică latura subiectivă de cea obiectivă, liricul de epic, imaginea sentimentului de cea a lucrurilor" [3].

---

[1] T. Todorov, *Poétique* în *Qu'est-ce que le structuralisme*, Ed. du Seuil 1968, p. 154.
[2] B. Croce, *Estetica*, p. 41.
[3] *Ibidem*, p. 42.

Individualitatea ireductibilă a operei de artă este pentru Croce argumentul decisiv împotriva oricărei distincţii de gen, aşa cum caracterul spiritual al operei justifică pentru el negarea oricărei teorii speciale a artelor. Dar opera e individualitate semnificativă, aşa cum este obiect material şi spiritual. Diferenţele materiale, traduse în diferenţele dintre mijloacele fundamentale de expresie, au consecinţe estetice, sînt centre de coagulare pentru estetica specială a fiecărei arte. Tot astfel, gama de semnificaţii inclusă în individualitatea operei diferenţiază atitudinile, separă genurile. Cele mai multe dintre sintezele contemporane de estetică literară (Staiger, Kayser, Wellek şi Warren) păstrează în atenţie dezbaterea problemelor genurilor. Perspectiva dezbaterii s-a modificat, a trecut de la atitudinea normativă a Renaşterii şi Clasicismului la constatarea atentă la nuanţă şi la variabilitatea istorică. „Oricine se interesează de teoria genurilor trebuie să fie atent şi să nu treacă cu vederea diferenţa fundamentală dintre teoria «clasică» şi cea modernă. Teoria clasică e reglementatoare şi normativă, deşi «regulile» ei nu au caracterul stupid autoritar ce li se atribuie adesea. Teoria clasică nu crede numai că un gen se deosebeşte de celălalt în esenţă şi în demnitate, dar şi că ele trebuie să rămînă separate, că nu le e permis să se amestece. Aceasta e faimoasa teorie a «purităţii genurilor», a lui *genre tranché*“ [1]. Studiul genurilor a abandonat, o dată cu romantismul, cîteva principii ale teoriei clasice : astfel, ierarhizarea, în dublul sens de ierarhizare stilistică (stilul sublim, mediu şi umil, adecvat fiecare unui anumit gen) şi de ierarhizare valorică. (Pentru Scaliger, epicul e gen superior, Boileau tratează separat în cîntul al II-lea şi al III-lea al *Artei poetice* genurile „majore“ şi „minore“.) Puritatea genurilor, interdicţia amestecurilor dintre genuri, generatoare de hibrizi, au fost copios dezminţite de experienţa literară, ca şi concepţia fixistă. Cu privire la această din urmă iluzie, Croce a făcut observaţii acide, arătînd cum au încercat să rezolve apărătorii unor clasificări imuabile apariţia de genuri noi (romanul, tragicomedia etc.). Au negat

---

[1] R. Wellek şi A. Warren, *op. cit.*, pp. 233—234.

pur și simplu legitimitatea estetică a formației noi care nu încăpea în schemele vechi sau, dimpotrivă, au căutat s-o așeze forțat într-o categorie cunoscută. Amîndouă soluțiile sînt caracteristice pentru rigiditatea atitudinii dogmatice.

Wellek și Warren caută distincțiile de gen pe planul formei „interne" și al celei „externe". „Considerăm că genurile trebuie concepute ca grupări de opere literare, bazate, în mod teoretic, pe forma externă (metrul specific sau structura) și, de asemenea, pe forma internă (atitudine, ton, finalitate — mai simplu spus, pe subiect și audiență). Baza evidentă poate fi una sau cealaltă (de exemplu «pastorala» și «satira» pentru forma internă, versul dipodic și oda pindarică pentru cea externă) ; dar problema critică va fi găsirea *celeilalte* dimensiuni, pentru a se completa diagrama" [1].

E de remarcat în primul rînd că distincția dintre forma internă și cea externă nu e totdeauna ușoară, atunci cînd nu ne referim la poezia reglementată de reguli prozodice stricte. Găsirea formei externe este în cazul multor genuri o problemă insolubilă, astfel în cazul romanului.

În orice caz, dacă definiția de mai sus se poate susține pentru baladă sau epopee, nu are sens cînd e vorba de diferențele dintre lirică, epică, dramaturgie. Desemnarea unei „forme externe" caracteristice acestor genuri e iluzorie, chiar dacă limităm istoric conceptul.

Dacă ne referim nu la sensul foarte general al genului, care include orice particularizare, amestecînd o infinitate de criterii („literatură umoristică", „literatură peisagistică" etc.), ci la sensul asupra căruia s-au concentrat dezbaterile ideologiei literare, se disting două situații, una avînd drept obiect modificări de atitudine, cealaltă unitățile constituite istoric. Distincția însăși a fost contestată. E util însă să discutăm separat fiecare dintre cele două situații : diferențele dintre liric, epic și dramatic sau, pe de altă parte, cele dintre odă, elegie, schiță și nuvelă.

Și în primul sens, cel de atitudine estetică, larg concepută, fixată de o trăsătură care se repercutează pe planuri multiple

---

[1] *Ibidem*, p. 231.

(comunicarea directă sau organizarea narativă de fapte), retoricile au tins să înmulţească categoriile. Iar uzul didactic a prelungit pînă foarte tîrziu această multiplicare a genurilor. S-au introdus în lista cu număr variabil genul didactic, cel oratoric. Fără a adopta purismul lui Croce, care le consideră în afara poeziei, tipuri de expresie cu totul diferite, putem constata că avem de-a face cu fapte de tranziţie. Finalitatea literară se îmbină sau e subordonată altei finalităţi: argumentării logice şi dorinţei de a convinge şi capta (cele două aspecte nefiind totdeauna suprapuse) în cazul oratoriei, intenţiei moralizatoare în literatura didactică. Literar, ele participă la epic sau la liric, eventual la dramatic (multe fabule sînt construite ca nişte scenete). Accentele dominante sînt variabile.

Multiplicarea genurilor e rezultatul unei viziuni de tipul vechii retorici şi împinge spre clasificări minuţioase şi sterile. De aceea vom discuta cele trei atitudini care generează lirica, epica, dramaturgia, cu atenţia îndreptată atît către faptele care le caracterizează, cît şi spre numeroasele forme de interferenţă.

Liricul

În lirică, accentul e pus pe reacţia interioară faţă de fapte, pe „interioritate" (Hegel).

„Poezia lirică e opusă epicii. Ea are drept conţinut subiectivitatea, lumea interioară, sufletul agitat de sentimente, sufletul care, în loc să acţioneze, persistă în interioritatea sa şi, în consecinţă, nu poate avea drept formă şi scop decît destăinuirea subiectului, tendinţa lui de a se exprima" [1].

Restrîngerea pe care o implică pasajul „în loc să acţioneze" e infirmată de variate fapte istorico-literare. Dar diferitele caracterizări ale atitudinii lirice se întîlnesc în aser-

---

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 108.

ţiunea cu privire la modul direct al comunicării, în care coeficientul personal este superior, coloratura afectivă mai intensă. Lirica posedă deci şi o capacitate superioară de contaminare emotivă.

Interioritatea nu se confundă cu propria exprimare a poetului, deşi aceasta e situaţia cea mai frecventă. Există o categorie de lirism în care, de fapt, nu vorbeşte poetul, ci acesta se transpune într-un personaj. George Călinescu observă despre Coşbuc: „Caracteristic este că mai toate aceste poezii sînt nişte monoloage. Sînt ele epice, dramatice? Propriu-zis, nu. Deşi aspectul de monolog a ajutat mult răspîndirii lor, lirismul, în forma aceasta obiectivă, există ca un mecanism etern al ingenuităţii umane, ca un hieratism al instinctelor. E un lirism reprezentabil, o poezie teatrală, aşa cum există un teatru de poezie. Mişcarea nu este exterioară, epică, simbolizînd acte de voinţă, ci interioară" [1]. Termenul de *lirism obiectiv* pare contradictoriu. Dar, la cîţiva ani după ce pasajul respectiv din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* a folosit acest termen, Tudor Vianu a împrumutat de la Wilhelm Scherer distincţia dintre lirica eului *(Ichlyrik)*, lirica măştilor *(Maskenlyrik)* şi lirica rolurilor *(Rollenlyrik)*.

În timp ce în primul tip există identificare între poet şi cel care spune eu, cu nuanţele pe care Vianu le aduce imediat apoi, în acelaşi studiu despre lirica eminesciană, în al doilea tip, „poetul exprimă atitudinile sale sub o mască străină", iar în al treilea „poetul, asimilîndu-se cu un personaj felurit, aşa cum face totdeauna creatorul de caractere dramatice şi epice, exprimă sentimente care nu sînt propriu-zis ale sale, deşi energia generală a sufletului său le susţine şi pe acestea" [2].

Se poate vedea corespondenţa dintre „lirismul obiectiv, reprezentabil" al lui Călinescu şi „lirica rolurilor". Distingerea însă a celuilalt tip, „lirica măştilor", e utilă, atitudinile

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundaţiilor, 1941, p. 521.

[2] T. Vianu, *Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu*, în *Figuri şi forme literare*, Casa Şcoalelor, 1946, p. 51.

fiind în ultimele două tipuri simetric opuse: lirica rolurilor deghizează autocomunicarea sub o stare civilă străină, lirica măştilor dă unei psihologii diferite caracterul autocomunicării. Cît despre fondul general liric care permite apropierea celor trei tipuri, formularea după care „energia generală a sufletului său le susţine“ pe toate e neprecisă. Căci şi epicul şi dramaticul puizează din „energia generală a sufletului“, mai precis, din experienţa şi sensibilitatea scriitorului care plăsmuieşte din substanţă proprie personaje înrudite sau diferite, le împrumută frecvent tipuri de reacţii şi trăiri proprii. E sensul principal al mult citatei exclamaţii a lui Flaubert: *„Madame Bovary, c'est moi!“*. Factorul unificator este în toate cele trei cazuri caracterul direct al comunicării.

Răsfoind paginile istoriei literare, se poate vedea că lirica măştilor, foarte apropiată prin autocomunicare de cea a „eului“, e mult mai frecventă decît cea „a rolurilor“, care se află la graniţele dramaturgiei, este monolog liric „reprezentabil“. Din poezia lui Eminescu, Vianu propune drept exemple pentru cele trei tipuri *Singurătate, Rugăciunea unui dac, Înger şi demon.* Căutînd ilustrări în alte zone din poezia românească şi universală, putem întîlni multe exemple de „lirică mascată“ în poeme lirice sau lirico-epice. Poeţii schimbă bucuros măştile, rămînînd ei înşişi, şi ilustrările nu se reduc doar la poezia romantică, în care atitudinea e, într-adevăr, frecventă (*Moise, Corsarul, Olympio* etc.) Metafora şi simbolul liricizează obiectele şi vietăţile umile. Albatrosul baudelairian, exilat pe sol, pantera lui Rilke în universul ei de zăbrele, „barca beată“ a lui Rimbaud sînt deghizări lirice. „Lirica rolurilor“ sau, în termeni călinescieni, lirismul obiectiv, implică o capacitate de transpunere mai puţin obişnuită, un mimetism psihologic, o obiectivizare mai potrivită, după cum a observat Vianu, cu atitudinea dramaturgului sau a romancierului. În afară de Coşbuc, poet cu structură particulară de tip clasic şi pentru care caracterizarea lui Gherea de „romancier al satului“, considerată simplistă, are justificări, se mai pot cita puţine exemple. Printre ele, fapt paradoxal, întîlnim pe cel oferit de un liric prin exce-

lență confesiv — Villon din *Ballade pour prier Notre-Dame*" sau din „*Les regrets de la belle Heaulmière*".

Termenii străvechi — afect, emoție, sentiment — utilizați curent în raport cu lirismul au fost contestați, mai ales în aplicabilitatea lor la poezia modernă. „După o definiție derivată din poezia romantică (și foarte impropriu generalizată) — scrie Hugo Friedrich — lirica e considerată drept limbaj al sentimentului, al sufletului personal. Noțiunea de sentiment indică o destindere prin retragerea într-un spațiu sufletesc interior pe care și cel mai solitar îl împarte cu toți cei în stare să simtă. Tocmai această familiaritate comunicativă o evită poemul modern, făcînd abstracție de umanitate în sens tradițional, de *trăire*, de sentiment, adeseori chiar și de eul personal al poetului". [1]

Pornind de la considerații similare sau implicîndu-le, inovații terminologice au propus renunțarea la vechile denumiri de afecte, vorbesc de „tensiune", cum face J. P. Weber. Diferențele dintre afectele cotidiene și cele generate de artă au intrat în discuție în încercarea noastră și vor reveni în raport cu lectura. Modificarea terminologiei ni se pare și aici o soluție de minimă rezistență. Ar da iluzia unei clarificări absente. Și ar masca laturile care înrudesc afectele artistice cu cele avînd variate alte surse. Vianu, care a protestat împotriva psihologizării esteticii, a stăruit și asupra rădăcinilor psihice comune: „Jubilarea pe care o încercăm ascultînd Simfonia a IX-a a lui Beethoven sau felul zguduitor în care lucrează un roman de Dostoievski sînt sentimente întru nimic deosebite, din punct de vedere calitativ, de acelea pe care le putem încerca în împrejurările cele mai grave ale vieții. Simțim lămurit că ele se dezvoltă din punctul cel mai adînc al subiectivității noastre. Dacă n-ar fi așa, nu s-ar putea înțelege în ce chip poate arta influența caracterul unui individ". [2] „Întru nimic", este o formulare discutabilă. Modul afectelor de a se structura, îmbinările paradoxale, controlul exercitat de conștiința ficțiunii marchează diferențele. Sublinierea comunității psihice este însă

---

[1] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne* (trad. D. Fuhrmann) E.L.U., 1968, p. 12.
[2] T. Vianu, *Estetica*, p. 417.

binevenită. Ea pune sub semn de întrebare utilitatea modificărilor terminologice, care ar presupune o misterioasă diferență de esență.

În același studiu cu privire la *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu,* Vianu identifică, pornind de la cîteva observații ale lui R. Müller-Freienfels și O. Walzel, alte atitudini lirice. Împreună cu Müller-Freienfels, Vianu distinge între eul liric și eul empiric. „Poetul nu vorbește niciodată în numele său individual, empiric, ci în numele unui eu tipic cu care oricine poate intra în relații de simpatie“ [1]. E citată afirmația lui Müller-Freienfels, pentru care lectura lui *An den Mond* nu ne constrînge „să ne gîndim la J. W. Goethe, curteanul ducelui de Weimar“ [2].

Neîndoios că și în modalitatea ei de confesiune, poezia lirică implică o anumită distilare, înlăturarea a numeroase contingențe. Confesiunea lirică nu e datată, nu comportă amănuntele autobiografice care situează textele memorialistice. Se petrece frecvent chiar o dublă distilare. E înlăturat elementul biografic, dispar contingențele stării civile, detaliile care se referă la curteanul ducelui de Weimar sau la fiul vitreg al generalului Aupick. Și din diversitatea stărilor de conștiință se reține o atitudine, un gest. Este poetul lui Baudelaire, hulit de toți, blestemat de mama sa, binecuvîntînd durerea. Trebuie observat însă că această triere a unui unic gest liric, deși se continuă pînă tîrziu în literatura contemporană (o întîlnim la Shelley în *To a Skylark,* dar și la Apollinaire din *Sous le pont Mirabeau*), se ciocnește de tendința liricii moderne de a comunica stări contrastante, de a acorda cîntecul cu mișcarea interioară neîntreruptă.

Disocierea eului liric de cel empiric se justifică și alături de individualitatea unei atitudini, implică latura de comunicare, deci de selecție și de generalitate. De aici terminologia amintită, formula „eu tipic“. Dar distincția nu ține seama de treptele diverse pe care le cunoaște în poezie trecerea de la „empiric“ la „liric“, de la autocomunicarea memorialistică datată, precisă, la „lirica măștilor“ cu stare civilă de îm-

---

[1] T. Vianu, *Figuri și forme literare,* p. 56.
[2] Apud T. Vianu, *op. cit.,* p. 56.

prumut. Există şi o comunicare de tip confesiune în care lirismul este mărturisire directă, legată de eveniment. *Epitaphe en forme de ballade (Ballade des pendus)* sau *D'une prison* sînt exemple oferite de doi poeţi cu atitudine înrudită, Villon şi Verlaine, la care mărturisirea ingenuă nu merge pînă la detalii cu privire la cauzele osîndei, dar păstrează contactul cu eul „empiric" cu *„Moi, François Villon, écolier"*, cu *„pauvre Lélian"*. Treptele de la empiric la liric sînt numeroase, şi trecerile imperceptibile.

Din Walzel *(Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters)*, Vianu citează o observaţie cu privire la categoriile gramaticale ale lirismului : „Este de o mare importanţă dacă poezia lirică este pronunţată de un *eu* sau de un *noi*, dacă ea se adresează unui *tu* sau *voi*, dacă vorbeşte de un *el* sau de un *ei*" [1]. „S-ar putea concepe — adaugă Vianu — o întreagă fenomenologie a persoanelor în poezia lirică, menită să aducă lumini noi în misterioasa problemă a intenţiilor cu care asociem pronunţarea fiecărui pronume personal" [2]. Persoana întîi a singularului poate avea o arie mai largă decît raportarea la o individualitate. Vianu compară *Pajul Cupidon* cu *Singurătate*, pentru a reliefa generalitatea superioară a atitudinii care deosebeşte prima poezie de a doua. E aici o inadvertenţă. Gramatical, *Pajul Cupidon* nu cuprinde nici o persoană întîi. După cum observă îndată Vianu, pentru a obţine „o mişcare de dilatare a eului", e folosită persoana a doua [3] : „De te rogi frumos de dînsul". Inadvertenţa există în măsura în care ne referim la o clasificare gramaticală. Dar ideea se susţine. Atitudinea lirică are aici generalitate. Este condiţia umană în dragoste. Datarea istorică — în speţă, atitudinea unei întregi generaţii obosite — e exprimată de persoana întîi a pluralului. *„Iară noi, noi, epigonii ?..."*. De acelaşi tip — comunicare-mesaj sau autocaracterizare amară — este la Apollinaire arta poetică a celor care explorează îndrăzneţ tărîmurile necunoscute, umilinţa orgolioasă cu care e invocată mila : *„Pitié pour nous qui com-*

---

[1] *Ibidem*, p. 56.
[2] *Ibidem*, p. 56.
[3] *Ibidem*, p. 57.

battons / toujours, aux frontières / De l'illimité et de l'avenir / Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés..." (*La jolie rousse*).

Se mai pot face distincții numeroase între diversele atitudini lirice, se pot remarca formele gramaticale pe care le îmbracă. Spitzer, Vianu și, în general, analiza lingvistică ne oferă în acest sens observații de preț. Ceea ce trebuie reliefat este că „spontaneitatea lirică", termen folosit adesea ca o cheie universală, e departe de a însemna uniformitate de atitudine. Diversitatea atitudinilor lirice a fost discutată pînă acum din unghiul relației dintre poet și forma directă a comunicării. Diversitatea de situații se verifică și în ceea ce privește latura afectivă, a cărei importanță în lirism nu mai are nevoie de argumentări. Chiar dacă avem în vedere distincția lui Croce, după care poezia nu e afect brut („poezia e distinctă de sentiment, acesta fiind materia lui necesară, poezia e transfigurarea sentimentului" [1]), diferența de potențial afectiv e definitorie.

Raportul lirism-afect nu implică însă neapărat omofonie, comunicarea unui sentiment unic. Am pomenit anterior de acea formă a lirismului care reține prin distilare un gest, o atitudine unică. Față de întreaga sferă a liricului e o modalitate relativ rară. În cîteva reușite memorabile — cu un număr restrîns de versuri —, totul converge spre o impresie și spre ecoul afectiv corespunzător. Este liniștea nopții cu pacea vestind somnul din *Ein Gleiches* sau din *Somnoroase păsărele*, „*Warte nur / Balde / Ruhest du auch*", „*Dormi în pace*". Contrapunctul afectiv reprezintă însă situația cea mai frecventă.

Ca și gestul liric unic, fixat, contrapunctul afectiv există în poezia antică. Horațiu meditează melancolic la scurtimea vieții și încheie hedonist cu repetatul lui sfat de a profita de clipă, trăind cu bucurie a simțurilor confortul interiorului cald și sorbind vinul de patru ani.

În *Ad Postumum*, afectele deosebite care însoțesc gîndurile se succed. Contrapunctul afectiv ca trăire *simultană* de

---

[1] B. Croce, *La poesia*, p. 7.

emoții diferite apare mai ales în poezia evocatoare sau anticipativă. Verlaine își imaginează împlinirea dragostei : *„Et ce sera par un beau jour d'automne"*. În preajma despărțirii, deghizînd ironic tristețea (*„Notre histoire est noble et tragique / Comme le masque d'un tyran"*), *Cors de chasse* (Apollinaire) evocă reîntoarcerile viitoare în amintire : *„Passons, passons puisque tout passe / Je me retournerai souvent / Les souvenirs sont cors de chasse / Dont meurt le bruit parmi le vent"*.

Contrapunctul liric e mai totdeauna prezent în evocarea trecutului. Un pasaj pătrunzător din *Confesiunile* lui Rousseau vorbește de coexistența sentimentului trăit anterior cu sentimentul cu care îl retrăiești. Dar înainte de constatarea acestei coexistențe, pe care memoria afectivă o face posibilă, poezia a comunicat simultan cele două serii. Sentimentele pot fi înrudite. Ovidiu amestecă lamentările exilatului cu rememorarea despărțirii, a ultimei nopți petrecute la Roma : *„Cum subit illius tristissima noctis imago / Quae mihi supremum tempus in urbe fuit"*. Sentimentele pot fi diferite, opuse. În sonetul eminescian, tristețea scurgerii ireversibile *„Și niciodată n-or să vie iară..."*, coexistă cu retrăirea infantilă a lumii de *„povești și doine, ghicitori, eresuri / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară / Abia-nțelese, pline de-nțelesuri"* și cu oboseala, frigiditatea maturității. *„Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec !"*

Contrapunctul afectiv constituie de fapt o condiție normală a contactului cu literatura de orice gen ; chiar dacă nu acceptăm clasificarea afectelor propusă de Vianu în „obiective", „reactive", „dispoziționale", și, mai ales, chiar dacă nu acceptăm discutabila relegare a acestor afecte printre elementele extraestetice ale receptării literare, existența a două planuri afective se impune. Am discutat-o ca pe o caracteristică a literarului. Sentimentul generat de atitudinea lirică, de relația și de situația concretă din narațiune sau piesă, se comunică pe fondul adesea contrastant al euforiei pe care o provoacă ficțiunea organizată. Trăim pînă la spaimă sentimentele personajului kafkian transformat în insectă, dar și afectul major generat de alegoria cu semnificații multiple.

Potențialul afectiv al liricii intensifică și acest tip de contrapunct.

În diversitatea de modalități rămîne specific atitudinii lirice, pe lîngă caracterul direct al comunicării, și potențialul afectiv mai ridicat — în ciuda deosebirilor istorice și individuale — sentimentul de prezent etern, de trăire comunicată. Sentimentul prezentului e, de altfel, corelat cu această intensitate afectivă. Roman Jakobson a putut caracteriza gramatical lirismul prin prima persoană a prezentului, în timp ce epica este situată pentru el la a treia persoană a timpurilor trecute. Fixarea exclusiv în trecut a epicii este, după cum vom vedea, discutabilă, se aplică doar unui tip de epică mai veche. Influențe dramatice au introdus de mult în epică nararea la prezent — chiar cînd gramatical e utilizat trecutul —, desfășurarea ce pare a se petrece, ca pe scenă, în momentul cînd o percepem. Cît privește definirea prin persoana întîi, observațiile lui Vianu și cele ale esteticienilor germani la care se referă îi atenuează din caracterul categoric. Impresia de trăire prezentă rămîne însă caracteristică întregii lirici, în timp ce epica oscilează între trecut și prezentul creat de narațiunile dramatizate. Chiar și în evocare, sentimentele și gîndurile trecute capătă prezență. Liricul posedă capacitatea de a se mișca în timp și spațiu cu o totală libertate față de sursele sale. Evocarea cosmogonică la Ovidiu sau Eminescu și anticipația asupra viitorului pot fi comunicate liric și deveni afectiv, intelectual, imaginativ prezente.

Epica.

Caracteristică epicii este nararea obiectivă a faptelor. Scriitorul nu e prezent direct, el devine un martor care relatează desfășurarea unor fapte.

După Hegel, epicul „înfățișează, sub forma unei largi desfășurări poetice, o acțiune totală, ca și toate caracterele din care decurge, fie în gravitatea ei substanțială, fie prin în-

tîlnirile aventuroase cu accidente și hazarduri exterioare, de unde rezultă un tablou al obiectivului în însăși obiectivitatea sa"[1]. Exprimate în arida terminologie hegeliană, sînt subliniate aici două idei importante, obiectivitatea epicului și faptul că acțiunea se desfășoară sub influența conjugată a logicii personajului și a evenimentelor externe, neprevăzute.

Obiectivitatea este o trăsătură definitorie, fără a fi neapărat pură. Încă din epopeile homerice există povestirea la persoana întîi, povestirea autobiografică a lui Ulise sau Enea. Dar nararea faptelor rămîne esențială.

În operele epice mai vechi, narațiunea dă impresia de fapte aflate la trecut față de povestitor, de fapte scurse. Povestirile — fie în epopeile antice, fie în cele medievale — au avut caracter oral, și se simte mereu că povestitorul evocă întîmplări de mult încheiate. În invocarea către muză, Homer anunță grupul de fapte de care se va ocupa : „Cîntă-ne, muză, mînia ce-aprinse pe Ahil Peleianul". Și epopeile latine păstrează caracterul de oralitate, încep cu un echivalent al invocației către muză : „Cînt armele și pe bărbatul care cel dintîi..." *(Eneida)*. În epica modernă — în nuvelă, în roman, —, aplicarea unor procedee dramatice ale narațiunii face ca faptele să pară a se desfășura înaintea noastră pe măsură ce sînt povestite.

Caracteristică pentru epic este deosebita lui mobilitate. Această afirmație nu înseamnă reintroducerea, pe o cale ocolită, a ierarhiei genurilor. Dramaticul și liricul compensează posibilitățile specifice epicului prin intensitate afectivă mai mare. Dar mobilitatea epicului e izbitoare.

Epicul se mișcă în voie în timp și în spațiu. Poate nara întîmplări care se petrec de-a lungul mai multor generații (*Casa Buddenbrook* de Thomas Mann, *Forsyte Saga* de Galsworthy), de-a lungul cîtorva secole sau milenii (*Adam și Eva* de Rebreanu, *Orlando* de Virginia Woolf), după cum se poate mărgini la fapte petrecute în cîteva ore (*Desfășurarea* de Marin Preda, *Taifun* de Joseph Conrad). Cu aceeași ușurință se poate deplasa în spațiu. Facem ocolul Pămîntului o

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 89.

dată cu personajele lui Jules Verne. Cyrano de Bergerac imagina călătorii în lună. În zilele noastre, literatura se deplasează destul de frecvent în cosmos.

Caracteristică este nu numai extensiunea superioară — dacă îl comparăm cu celălalt gen obiectiv, cu dramaturgia — a timpului și spațiului. Dacă lăsăm pentru moment la o parte interferențele dintre epic și dramatic, constatăm în centrul spectrului cromatic diferențe nete în ceea ce privește mișcarea în timp și în spațiu. Aceste diferențe au existat chiar în etapele cînd regula unităților nu se constituise încă (dramaturgia elizabetană), sau după ce a fost definitiv abandonată (dramaturgia postclasică). Concentrarea construcției dramatice a tins să reducă numărul tablourilor și să construiască acțiunea în jurul unui punct acut, ceea ce a limitat dramaturgia în timp și spațiu. Interferențele, formele de tranziție, din ce în ce mai frecvente în literatura contemporană, tind să atenueze, uneori pînă la dispariție, aceste diferențe. Ele există însă pentru cîteva milenii.

Mai importantă încă decît întinderea propriu-zisă pe coordonatele timpului și ale spațiului e o altă diferență. Epicul posedă continuitatea mișcării — a duratei și a deplasării spațiale. Construcția unei piese prin juxtapunere de subunități (acte, tablouri) are drept consecință o anumită sacadare. Mișcarea în timp și deplasarea în spațiu se reduc în dramaturgie la o înșiruire de secvențe discontinue. Acceptăm ca o convenție dramatică, o condiție a ficțiunii literare, continuitatea acestor momente și tablouri separate, așa cum acceptăm convenția scenei, a camerei cu numai trei pereți și cu deschidere spre public. Acceptăm ca în timpul artistic un personaj să fie adolescent într-un tablou, adult în următorul. Este situația „frescelor dramatice“, numeroase în literatura secolului nostru, care refac biografia unui personaj. Asemenea piese au ambiții epice, caută să lărgească cuprinderea în timp și spațiu, dar — păstrînd construcția pe acte sau tablouri — păstrează și discontinuitatea.

Narațiunea posedă mijloace diverse pentru a crea impresia continuității. Putem urmări mișcările unui personaj, deplasarea lui în spațiu sau procesul devenirii. Îl însoțim pe Leopold

Bloom prin Dublin, pe Titu Herdelea prin Bucureştii anului 1907. Pe scenă, o astfel de deplasare în spaţiu se realizează indirect şi împrumutînd procedee eterogene, prin naraţiunea unui personaj sau prin proiecţii, deci prin contaminări epice sau cinematografice.

Tot astfel, scurgerea timpului, ca un proces care modifică imperceptibil personajele şi reacţia subiectivă la această scurgere, sentimentul duratei, cunosc în epică modalităţi diverse de comunicare, mergînd de la pasajul care confruntă fapte succesive, privite de la distanţă, şi face sensibilă călătoria în timp (*David Copperfield* de Dickens, *Enfantines* de Valery Larbaud), pînă la modernul monolog interior.

Dramaturgia contemporană încearcă să anuleze şi aceste frontiere, aşa cum — urmărind o maximă flexibilitate a mijloacelor — a căutat să desfiinţeze orice barieră similară. O piesă a lui Thornton Wilder, scrisă acum cîteva decenii, *Lungul prînz de Crăciun,* caută să comunice impresia de timp continuu, respectiv să concentreze aproape un secol în intervalul unui act, recurgînd la repetarea rituală de gesturi şi fraze. Generaţii succesive retrăiesc acelaşi „prînz de Crăciun". Tendinţa s-a accentuat în ultimul deceniu, durata s-a imobilizat în aparenţă, neexistînd decît o situaţie plasată în afara timpului (speranţa obscură din *Aşteptîndu-l pe Godot* de Beckett). Durata e aparent anulată, şi pentru femeia din *O! ce zile frumoase,* piesa aceluiaşi Beckett, care se luptă prin verbozitate împotriva decrepitudinii, deci împotriva timpului. În *Regele moare* de Ionescu, durata, procesul involuţiei, al prăbuşirii în neant se înfăptuiesc sub ochii spectatorilor.

Diferenţele dintre epic şi dramatic se atenuează sub acest unghi. Dar, în sens larg, ele se conservă chiar în literatura contemporană, în măsura în care dramaturgia păstrează împărţirea pe acte şi tablouri.

Unghiul de observaţie al povestitorului e mult mai nobil decît al dramaturgului. Povestitorul se poate apropia de obiectul înfăţişat, descriind detaliul, o nuanţă mimică imperceptibilă a unui personaj, care pe scenă ar scăpa în mod fatal atenţiei.

Într-un roman de John Galsworthy, emoţia unui personaj autoritar şi care îşi încordează voinţa pentru a se stăpîni e trădată de tremurul biscuitului pe care-l duce la gură. Să ne amintim şi de gesturile lui Leiba Zibal în aşteptarea lui Gheorghe, de modificările mimice notate de Caragiale. Astfel de detalii pot apărea în opera epică şi, datorită primului plan, pot apărea în film. Ele sînt greu de reprezentat pe scenă.

Într-o substanţială carte de estetică cinematografică (Béla Balázs, *Arta filmului)*, asemenea detalii integrate în conceptul de *microfizionomie* sînt considerate caracteristice expresiei cinematografice. Epica le-a cunoscut însă cu multe secole înainte de existenţa cinematografului. Ele nu sînt apanajul literaturii moderne. Au aici o pondere şi o diversitate mai mare. Dar gesturile lui Lazarillo de Tormes, cînd încearcă să-l înşele pe orbul avar la care slugăreşte şi să mănînce mai mult decît stăpînul său, tristeţea şi stinghereala lui Manon Lescaut, pe cale să-l trădeze pe Des Grieux, participă la aceleaşi procedee epice. Distanţa de la scenă la spectator fiind fixă, asemenea procedee rămîn impracticabile pe scenă, unde un detaliu microfizionomic ar putea fi eventual remarcat doar de ceilalţi actori. Dramaturgul nici nu le mai notează, în afară de cazul ce va fi luat ulterior în discuţie, cînd dă indicaţiilor regizorale funcţii de caracterizare epică, le transformă în observaţii analitice şi în comentarii.

În sfîrşit, să mai amintim că povestitorul poate face sondaje directe în viaţa interioară a personajelor sale. Existenţa celor două planuri, înfăţişarea comportării exterioare şi analiza directă caracterizează condiţia epică, chiar dacă literatura contemporană disociază frecvent planurile, reţine doar comportarea şi refuză analiza (ca în proza americană denumită „comportamentistă“) sau, dimpotrivă, se păstrează numai pe planul interior. (O nuvelă a lui Arthur Schnitzler, *Domnişoara Else*, este un prelungit monolog interior.) Acceptate sau refuzate, cele două mijloace există, fac parte din instrumentariul prozei. O convenţie mai veche admitea ca romancierul să ne împărtăşească gîndurile şi sentimentele, chiar nemărturisite, ale unui personaj. Această convenţie a fost mereu pusă în discuţie în literatura contemporană, care s-a arătat

în genere ostilă iluziei romancierului atotştiutor. E de remarcat însă că, urmărind mai îndeaproape fluxul stărilor de conştiinţă, căutînd să-l reproducă fără comentarii, în înlănţuirea lui discontinuă şi neprevăzută, „monologul interior" presupune o convenţie similară. Admitem existenţa unui romancier care se instalează în conştiinţa personajului şi îi înregistrează şi retransmite modulaţiile ca o celulă fotoelectrică.

Dramaturgia modernă a încercat să treacă şi această frontieră. A făcut-o însă mai mult prin traduceri scenice de procedee epice. Eugene O'Neill a căutat în *Straniul interludiu* un echivalent al monologului interior, alternînd dialogul uzual, schimbul de replici între personaje, cu o formă modernă a *aparte*-ului. Personajele îşi comunicau gîndurile cu glas tare, cu o intonaţie deosebită de cea a dialogului propriu-zis. Acceptabil eventual la lectură, procedeul devenea artificial la reprezentare. A stimulat parodii (un roman umoristic englez vorbea de un spectacol în care personajele îşi scriau cu creta gîndurile pe tablă). O'Neill însuşi n-a mai revenit la procedeul din *Straniul interludiu*. În alte cazuri, planul interior, visurile, sînt reprezentate, ceea ce este însă mai uşor de realizat în film *(Billy mincinosul)* decît în teatru.

Cu toate influenţele reciproce, existenţa celor două planuri rămîne caracteristică epicii.

Nu numai întinderea şi spaţiul sînt caracteristice, ci şi putinţa de a dilata sau concentra timpul. Faptele importante pot fi povestite pe îndelete, şi gesturile personajului principal din *Sonata Kreutzer* sau ale lui Raskolnikov în seara crimei sînt urmărite minuţios de Tolstoi sau de Dostoievski. Tot astfel, scriitorul poate rezuma în cîteva fraze sau pur şi simplu omite ani din existenţa eroului. Problemele compoziţiei ne vor situa mai aproape de aceste posibilităţi.

Epicul are capacitatea de a manipula personaje mai numeroase. Şi din acest punct de vedere, comparaţia cu dramaturgia reliefează deosebirile. Numărul personajelor în teatru a variat istoric, crescînd şi restrîngîndu-se succesiv. Numărul e redus în teatrul Antichităţii, în tragedie ca şi în comedie. Sporeşte în teatrul elizabetan, ajungînd la zecile de personaje din tragediile şi „cronicile" shakespeariene, se restrînge iarăşi

în clasicism la cei cîțiva eroi și confidenți ai tragediei. Teatrul romantic preferă să manipuleze personaje numeroase, deși nu lipsesc piese de factură romantică de tip opus. Destul de caracteristică pentru teatrul contemporan este frecvența pieselor cu mai puține personaje, mergînd pînă la piesa-monolog (Cocteau, *Vocea umană*, Beckett, *Ultima bandă, O! ce zile frumoase* — în ultima există un al doilea personaj, — mut —, Félicien Marceau, *Oul)*.

Totuși, condiția scenei plafonează numărul personajelor dramatic prezente. (Căci nu intră în discuție figurile care creează un decor activ : participanții la întrunire din *O scrisoare pierdută* sau trecătorii care se perindă prin fața cafenelei în *Nebuna din Chaillot.)* Deosebirea față de epică există. Romanul de dimensiuni mai ample poate integra sute de personaje, distribuindu-le în planuri diferit luminate, acordîndu-le locuri foarte deosebite, dar diferențiindu-le. Se pot cita exemple numeroase, de la romanele balzaciene *Iluzii pierdute* sau *Verișoara Bette* (și întreaga *Comedie umană* ar putea fi privită ca un tot) și de la *Război și pace* pînă la trilogia *S.U.A.* a lui John Dos Passos.

Prezența maselor e destul de veche în epică. *Alexandru Lăpușneanu, Răscoala, Setea* sînt cîteva titluri caracteristice din literatura noastră. Dramaturgia e constrînsă de condițiile scenei să recurgă la mijloace indirecte și la grupuri simbolice. Astfel apar pe scenă episoadele de război din *Richard al III-lea* sau din *Tragedia optimistă.* Condiția scenei obligă la înfățișarea fărîmițată, la refuzul planului de ansamblu, la ceea ce s-a denumit perspectiva stendhaliană (după cunoscuta descriere a bătăliei de la Waterloo din *Mănăstirea din Parma).* Epica își poate permite scena globală, optica de stat-major în înfățișarea unei lupte sau a unei scene de mase. A practicat-o Hugo în *Mizerabilii.* Iar Tolstoi alternează în *Război și pace* planurile de ansamblu cu scenele răzlețe, urmărește mișcarea batalioanelor, dar și rezistența înverșunată a căpitanului Tușin și a tunarilor săi.

Și din acest punct de vedere, ca și în privința mișcării continue și a modificărilor de unghi și de cuprindere, se poate observa că cinematograful e mult mai înrudit cu epica decît

cu teatrul, de care îl apropie caracterul de spectacol limitat în timpul receptării. (Un roman sau un ciclu de roman poate ajunge la mii, eventual la zeci de mii de pagini și pretinde săptămîni și luni de lectură. Piesa și filmul — cu toată existența seriilor, echivalențele cinematografice ale ciclurilor — nu pot aspira la dimensiuni similare.) Aceste raporturi epică-dramaturgie-film se traduc practic în problemele și dificultățile ce le au de rezolvat ecranizările.

Interferențe între liric și epic.

Genurile neexistînd în stare pură, epicul și liricul se îmbină încă de la începuturile literaturii. Povestirea comportă mai totdeauna reacții lirice ale povestitorului, care sînt exprimate fie direct, fie prin mijloace stilistice, prin calificări date eroului. „*Horresco referens*" — mă îngrozesc povestind — spune Enea despre pieirea lui Laocoon. De asemenea, liricul comportă adesea momente narative, chiar dacă acestea iau forma de evocare mai vagă. Poeziile pe care Hugo le-a scris după moartea fiicei sale *(La Villequier, Către cea care a rămas în Franța)* sînt strigăte de durere, cu momente evocatoare.

Un domeniu relativ vechi de tranziție între lirică și epică îl constituie poezia descriptivă, peisagistică. „Relativ vechi" se referă la faptul că lirismul descriptiv e, după cum s-a spus, o descoperire romantică, natura existînd în literatura anterioară ca un cadru neutru, uneori majestuos, dar nereținînd atenția (peisajul hibernal la Horațiu). În poezia Renașterii există străfulgerări ce descoperă farmecul propriu unui peisaj și unui anotimp *(Chant d'avril* al lui Remy Belleau). Ele rămîn excepționale. De asemenea, cadrul pastoral al literaturii arcadice și al romanelor preclasice (D'Urfé, Scudéry) nu comportă în factura lui convențională, manierizată, sentimentul genuin al naturii. Peisajul romantic și preromantic e individualizat și liricizat. Este însă un teritoriu de trecere între

obiectiv și subiectiv, între lirism și respectul față de un obiect interpretabil, dar nemodificabil în esență. Structurile individuale și curentele accentuează diferit latura obiectivă sau subiectivă, descriu peisajul sau brodează asociații și afecte în jurul lui. Fără raportări de valoare, constatăm diferența dintre tipurile estetice pe care le reprezintă pe de o parte Alecsandri și Coșbuc, pe de alta Eminescu sau Iosif.

Există o poezie descriptivă mai veche decît peisagistica romantică. În timpul clasicismului întîrziat din secolul al XVIII-lea descrierea e împinsă spre inventarul plat. Sarcasmele lui Lessing și demonstrațiile care contestă poeziei o asemenea menire sînt justificate de inventarierile versificate din poezia descriptivă a secolului. Dar parnasienii francezi au știut să creeze o poezie a formelor, a ochiului. Roadele sînt inegale la Sully-Prudhomme. *Acvila* sau *Inima lui Hjalmar* ale lui Leconte de Lisle reabilitează descrierea lirică, înfăptuind-o, de altfel, în spiritul argumentării lui Lessing, prin mișcare și acțiune.

În căutarea unui concept de poezie pură, simbolismul și curentele poetice posterioare au contestat și poezia descriptivă și pe cea narativă. Faptele de literatură rămîn. Teritoriul peisagistic constituie și el o punte între lirică și epică.

În poezia contemporană, procesul se accentuează. Se remarcă îmbinările foarte diverse între cele două genuri. În special în poemele de dimensiuni mai mari se face adesea trecerea de la lirică la epică.

Se poate remarca „liricizarea" poeziei, care a dus și la teoretizări peremptorii ale ecuației „poezie egal lirică", teoretizări ce ignorau, între altele, existența lui Homer. Se pot observa și fluxuri epice, artistic viabile — care, teoretizate la fel de exclusiv, au dus la ciudate ierarhii și la minimalizarea dogmatică a lirismului. Lăsînd la o parte astfel de excese teoretice, e de notat tendința tot mai insistentă către forme poetice neîncadrabile net în lirică sau epică. Recunoaștem aici o tendință mai generală către plasticitatea mijloacelor de expresie, refuzul compartimentărilor.

Clasificările didactice s-au arătat mai de mult încurcate în fața *Luceafărului*, poem care nu e doar liric sau doar epic,

și au căutat etichete potrivite. Poezia contemporană pune în calea clasificării tot mai multe dificultăți, cînd e vorba de *Flori de mucigai* sau de *La Chanson du mal-aimé*. Se poate vorbi de o dominantă lirică și evocatoare pentru *Surîsul Hiroshimei*. Formele intermediare sînt însă tot mai frecvente.

Dramaticul.

În dramă se impune un dublu aspect, latura lirică — autocomunicarea — și obiectivitatea epică, prezența faptelor reprezentate. De aceea, Hegel consideră drama drept o sinteză lirico-epică.

Ideea de sinteză nu are la Hegel sens istoric, ci — într-o terminologie modernă — structural. Teatrul nu s-a născut dintr-o îmbinare a epicului cu liricul, a epopeii cu ditirambul, ci din evoluția celor două faze ale riturilor dionisiace. Dar structura dramaticului întrunește caracterele celorlalte două genuri. „Scopul dramei consistă în reprezentarea acțiunilor și condițiilor umane și actuale, făcînd să vorbească personaje în acțiune. Ceea ce vedem înaintea noastră sînt țeluri individualizate sub formă de caractere și de situații încrucișate, care se determină reciproc, fiecare caracter și fiecare situație căutînd să se afirme, să se așeze în rîndul întîi, în detrimentul celorlalte, pînă ce toată această agitație duce la potolirea finală“ [1].

Constatarea interiorității și a acțiunii reprezentabile îl face pe Hegel să vorbească de o „reunire mediatizată a principiilor artei epice și a celor ale artei dramatice“.

Comparînd epicul cu dramaticul, am văzut că acesta din urmă are un registru mai restrîns, datorită faptului că, în genere, textul dramatic este scris pentru scenă și silit să respecte condițiile materiale ale reprezentării. Însăși întinderea operei dramatice este limitată de condițiile reprezentării. De-

---

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 94.

sigur că e mare deosebirea între o scenetă şi o tetralogie, dar necesitatea de a ţine spectatorul atent obligă textul să nu depăşească anumite dimensiuni, şi nu putem găsi în teatru echivalenţe ale ciclurilor de romane de tipul *Comediei umane*.

Cît priveşte durata acţiunii, se cunosc exemple de piese sau cicluri de piese care se petrec pe un interval foarte întins de timp. *Înapoi, la Matusalem,* un ciclu de cinci piese al lui B. Shaw, îşi începe acţiunea în rai şi o sfîrşeşte după anul 30 000 e.n. Dar necesitatea construirii unui conflict închegat face ca piesele care se desfăşoară pe perioade foarte îndelungate să fie totuşi rare. Literatura ultimului secol a creat în această direcţie aşa-numitele *fresce dramatice*, care reprezintă în tablouri succesive scene din viaţa unui individ sau a unei colectivităţi (trilogia istorică a lui Delavrancea, *Danton* de Camil Petrescu, *Mutter Courage* sau *Viaţa lui Galilei* de Brecht). Discutînd caracterele epicului, ne-am referit, prin contrast, la acelea ale dramaturgiei. Spre deosebire de epică, literatura dramatică nu poate înfăţişa direct continuitatea mişcării în spaţiu sau evoluţia în timp. De asemenea, numărul personajelor şi al tablourilor e limitat de condiţiile materiale ale scenei. Scena turnantă şi alte inovaţii tehnice permit zeci de tablouri. E încă puţin în comparaţie cu numărul de cadre al unui film, sau cu mobilitatea, practic fără limite, a epicului. În sfîrşit, în teatru perspectiva e fixă. Nici aici, inovaţiile moderne de diferite feluri, regizorale sau tehnice, folosirea proiecţiilor care lărgesc scena, actorul în sală etc. nu schimbă esenţial condiţia teatrului în raport cu epica. Dramaturgul nu are posibilitatea de a surprinde detaliul imperceptibil sau larga perspectivă panoramică.

Consecinţele literare ale condiţiei scenice se manifestă larg, chiar şi în scrieri care par a face abstracţie de reprezentare. Poemele dramatice împrumută frecvent doar forma dialogului pentru comunicări de tip liric sau pentru libertatea de mişcare epică. Dar în cele mai multe cazuri, finalitatea reprezentării rămîne în penumbră şi cerinţele scenice se impun, chiar cînd scriitorul pare a se fi resemnat să fie citit şi nu jucat. Musset, care a debutat la douăzeci de ani în teatru cu

un eşec *(Noaptea venețiană)*, a recurs ulterior la formula *Un spectacol într-un fotoliu* pentru a sublinia menirea pentru lectură a celor două piese grupate sub acest titlu. Totuşi, mai toate piesele scrise de Musset pînă ce o cunoscută actriță a epocii l-a descoperit şi a început a-i pune operele în scenă, sînt gîndite dramatic, deşi cu o mare libertate a fanteziei. Mai puțin rigide, condițiile reprezentării viitoare continuă a-şi spune cuvîntul în scrisul dramaturgilor contemporani.

S-ar părea că definim genul dramatic numai prin ceea ce nu e în stare să realizeze. Dar prezența vie a personajului dă teatrului o intensitate particulară. Ea se transmite şi textului la simpla lectură. Personajele sînt lăsate să se mişte, există cu minime intervenții ale autorului. Minusul se transformă în plus. Chiar unele dintre limitele genului dramatic contribuie la posibilitățile specifice. Din motivele pomenite — numărul redus de tablouri, de personaje, durata reprezentației —, teatrul e silit la o mult mai mare concentrare. Concentrarea e corelată cu o mai mare unitate, chiar dacă diversitatea scrierilor dramatice infirmă generalitatea observației lui Hegel, după care acestea „comportă un eveniment unic". „Deoarece, pe de o parte, opera dramatică e lipsită de această bază epică (un mare număr de episoade, avînd fiecare o realitate independentă, *n.n.)*, deoarece, pe de altă parte, indivizii, în loc să rămînă izolați în expresia lor lirică, intră — datorită opoziției caracterelor şi raporturilor — în raporturi ce imprimă tocmai existenței lor un caracter dramatic, coeziunea cea mai fermă, mai condensată, mai strînsă a devenit o necesitate esențială pentru opera dramatică"[1].

În practică, atunci cînd un scriitor are de făcut o dramatizare, are de transpus o operă pe scenă, el înlătură momente ale acțiunii, triază personajele, concentrează acțiunea romanului. Situația opusă se întîlneşte şi ea, cerînd operații inverse. Transformîndu-şi piesa *Bălcescu* în romanul *Un om între oameni*, Camil Petrescu a lărgit cadrul, a adăugat acțiuni paralele, a transpus deci opera dramatică în limbajul epic.

---

[1] *Ibidem*, p. 96.

Intensitatea și concentrarea sînt coordonatele unui concept discutat de multe ori scolastic, dar indispensabil : conflictul dramatic.

Conflictul nu există numai în dramă, ci în toată literatura care respectă structura contradictorie a realității externe și interne. Să nu aplicăm simplist ideea și să nu căutăm cu orice preț conflict în unele poezii lirice care pot exprima unitar o impresie. Dar cele mai multe poezii lirice fac sensibilă dinamica afectelor și a gîndurilor. O confirmă poemele cele mai diverse : *Anul 1840*, cu contrastul dintre oboseala omului care a suferit și speranța meditației melioriste, *Melancolie*, *Crezi basmul...* Prezența conflictului în operele epice nu mai are nevoie de demonstrații.

În dramă, conflictul se caracterizează prin intensitate și concentrare. Absența detaliilor, a verigilor intermediare, necesitatea unei selectări mai riguroase fac ciocnirea mai intensă.

Există o prejudecată care a căpătat forme teoretizate sau se exprimă prin „judecăți de gust", neargumentate. Ea se întîlnește mai frecvent printre oamenii de teatru și tinde să dogmatizeze caracterele „dramaticului" sau uneori doar ale „scenicului". „Dramaticul" sau „scenicul" ar fi echivalente, după asemenea aprecieri, cu spectaculosul și cu bineconstruitul ; „bine" avînd în acest din urmă caz sens de ingeniozitate și de mecanism desăvîrșit.

Disocierea dintre „dramatic" și „scenic" este posibilă, într-o oarecare măsură, pentru că, după cum am văzut, și aici putem întîlni forme de tranziție care să împrumute de la mijloacele dramaticului doar un tip de construcție și dialogul. *Jean Barois*, romanul dramatizat al lui Roger Martin du Gard, nu a fost gîndit pentru scenă și, datorită dimensiunilor, amplorii și ritmului său, care rămîn epice, are puține șanse de a fi reprezentat în forma în care a fost scris. (Încercările de dramatizare oferă mereu surprize posibile). Dar chiar despre aceste forme de tranziție (scrieri lirice sau epice în veșminte dramatice) este greu să afirmăm că nu pot fi interpretate scenic. Însăși situația de tranziție creează o geografie incertă. Au

fost reprezentate *Nepotul lui Rameau* şi unele dialoguri de Crébillon-fiul. Diderot, care s-a pasionat pentru teatru şi a scris cîteva drame, ar fi fost cel dintîi mirat să-şi vadă reprezentat strălucitorul dialog. Pentru el, teatrul însemna *Părintele de familie* sau O *fi bun, o fi rău ?*. Distanţa istorică a îngăduit unor regizori moderni să schimbe această scară de valori. *Părintele de familie* suportă astăzi greu reprezentarea. Oamenii de teatru, ca şi publicul, descoperă mai multe valenţe dramatice în dialogul filozofic, în ciocnirea de paradoxuri de la cafeneaua cu muzicieni, scriitori şi şahişti. Cinic, înjosit şi superior prin inteligenţă, dispreţuind şi dispreţuindu-se, personajul dialogului e un caracter dramatic complex.

Conceptul de „dramatism" implică conflictualul, şi cu această semnificaţie s-a extins dincolo de lumea teatrului. A intrat în limbajul curent. Dar această continuitate semantică e relativă, se petrece pe fondul unei mari variabilităţi istorice. Se pot face mai multe observaţii care infirmă toate dogmatismul de tip tehnic ce identifică conflictul dramatic cu spectaculosul. Evoluţia istorică a conflictului nu are sens unic, dar nici nu permite o asemenea identificare. Conflictul tragediei eline în care inconştient — ca Oedip — sau cu conştiinţa trufaşă — cum o face Creon — un individ înfruntă ordinea lucrurilor şi e zdrobit, ceea ce, simplificat, s-a denumit conflictul om-destin, presupune un număr redus de fapte spectaculoase. Cu atît mai puţin se caracterizează prin spectaculosul exterior tragedia clasicismului francez şi a clasicismelor altor culturi (Corneille, Racine, Alfieri). Conflictul dintre caractere şi cel dintre pasiunile care îşi dispută dominaţia într-un anumit caracter pretind prea puţine evenimente, se desfăşoară cu o anumită linearitate, care a stimulat verva parodiştilor. Teatrul barocului spaniol, teatrul elisabetan, teatrul romantic de pretutindeni e mai iubitor de spectaculos exterior, de neprevăzut, de tensiuni maxime, explodînd pe scenă. Ierarhiile ar fi puerile. Diversitatea de situaţii dezminte însă identificarea dramaticului cu spectaculosul.

Se poate remarca în ultimii o sută şi cincizeci de ani de dramaturgie lărgirea progresivă, impusă de practica teatrală,

a acestui concept de dramatic identificat cu scenicul. Scrieri considerate la început doar „bune pentru lectură", dar nejucabile, au devenit incontestabil dramatice, au intrat în repertoriul permanent al teatrelor. Exemplele sînt numeroase, și ele configurează tipuri de conflicte deosebite de cele spectaculoase exterior. Am pomenit de eșecul inițial al lui Musset, de pe la 1830, de modul cum dramaturgul s-a resemnat o vreme să scrie spectacole „din fotoliu" și de consacrarea tîrzie a teatrului său „poetic". Ulterior, o soartă asemănătoare (eșecuri, ironii și contestări, apărători pasionați, apoi recunoaștere unanimă), au cunoscut „teatrul de idei" al lui Ibsen, comedia paradoxală a lui Shaw, drama de atmosferă a lui Cehov și Gorki, teatrul poetic al lui Claudel. Etichetele sînt ca totdeauna aproximative, dar, de fiecare dată, formula nouă a fost întîi condamnată ca non-scenică și considerată după o vreme drept indiscutabilă. Mai aproape de noi, situația s-a repetat cu Brecht, cu Beckett, cu Ionescu.

Prejudecata „scenicității" care ignorează diversitatea tipurilor de conflicte dramatice și de construcții, se bazează, de fapt, pe cîteva norme meșteșugărești, preconizate de critica dramatică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în special de Francisque Sarcey. Rețetele dogmatizate se verifică cel mai bine într-o dramaturgie mediocră, care cîștigă succesul de public prin concesii literare și e exprimată de comedia bulevardieră, reîncarnare a vodevilului, și de drama cu violențe exterioare, cu scene a căror introducere e previzibilă și de efect (*„la scène à faire"*) ; astfel, dramele lui Henri Bernstein, Brieux, Bataille.

Ar fi intoleranță puristă să izgonim total de pe scenă asemenea producții abile, adesea amuzante. Relativitatea scenicului nu înseamnă nici ignorarea alfabetului și acceptarea divagației și a pretenției stîngace. Ea cere însă precauție față de verdictele pline de suficiență care hotărăsc pripit ceea ce este „dramatic" sau nu, ceea ce este „scenic" sau nu. Simpla enunțare a numelor lui Musset, Ibsen, Shaw, Cehov, Brecht, Beckett, Ionescu devine punere în gardă împotriva unei petrificări a conceptului de „conflict dramatic".

Interferenţe între epic, dramatic şi liric.

Conceperea dramaticului ca o sinteză de atitudini epice şi lirice implică şi posibilitatea interferenţelor, influenţelor reciproce şi a situaţiilor de tranziţie. Pe acest teren, istoria literară infirmă şi mai clar iluzia purităţii genurilor. Influenţele reciproce dintre dramatic şi liric sînt străvechi şi se accentuează progresiv în literatura contemporană, care înmulţeşte scrierile cu atitudini şi mijloace eterogene. Sînt hibrizi foarte viguroşi, care i-ar fi scandalizat pe autorii artelor poetice.

Putem exemplifica aceste raporturi diferenţiindu-le, după cum e vorba de influenţe suferite sau exercitate de dramaturgie.

Atitudinea dramatică, conflictuală, a pătruns de mult în lirică, luînd forme mai explicite decît desfăşurarea autocomunicării în ciocnire, prin reacţii contradictorii. Ficţiunea epistolei presupune dialogul cu un interlocutor şi permite confruntarea de puncte de vedere, de tipuri de sensibilitate. În centru — ca într-o repetiţie teatrală în care unul dintre actori se mărgineşte să dea replica, lumina căzînd pe un singur interpret — se află poetul şi autocomunicarea lui. Ficţiunea epistolară îi permite însă un interlocutor care — prin contrast — îi reliefează atitudinea. Procedeul e atît de comod pentru a da mobilitate şi flexibilitate comunicării lirice, încît epistola a înflorit în clasicism, curent totuşi ostil amestecului de genuri. Îl întîlnim în scrieri de factură clasică din literatura română a primei jumătăţi din secolul al XIX-lea. „Cît pentru darul vorbei, ce crezi că îl ai poate, / E numai o părere... Greşelile acestea îţi fac un urît nume..." solilocvează Grigore Alexandrescu, împrumutînd cu umor punctul de vedere al opiniei mondene pentru a-şi dojeni spiritul, după cum făcuse şi Boileau. Avantajele acestui procedeu clasicizant îl fac să persiste şi la romantici, care dialoghează şi ei cu un interlocutor fictiv sau cu defuncţi iluştri. Musset i se adresează sever lui Voltaire *(Rolla)*. Cele cinci scrisori eminesciene traduc

diferenţiat capacitatea procedeului dramatic de a potenţa atitudinea lirică.

Influenţa dramaticului asupra liricului nu se reduce la ficţiunea epistolară, devine dramatizare a comunicării (*Nopţile* lui Musset), ajungînd cu Browning sau Madách la teritoriul de tranziţie al poemului dramatic.

Prezenţa în dramaturgie a autocomunicării, remarcată de Hegel, face mai dificilă identificarea influenţelor directe ale liricului. Există însă momente din istoria literară în care încărcătura lirică a dialogului e mai intensă (teatrul Renaşterii, teatrul romantic). Şi în *Cidul*, Rodrigue împărtăşeşte publicului, într-un monolog, alternativa tragică în care se zbate. („— *Faut-il laisser un affront impuni ? / Faut-il punir le père de Chimène ?*"). Monologul elizabetan — monologul lui Hamlet sau cîte o replică din *Macbeth* („*Life is but a walking shadow, a poor stage / That struts and frets his hour upon the player / And then is heard no more ; it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury / Signifying nothing*") au rosturi mai largi şi diferite. Monologul clasic e comunicare lirică cu rosturi dramatice, adresată publicului. Monologul shakespearian lărgeşte sfera autocomunicării, e pasiune, meditaţie, autocăutare. Monologul şi tirada lirică au la romantici independenţă, sînt valorificate în sine, ceea ce le-a reproşat-o un iubitor de bune mecanisme dramatice, cum a fost Caragiale.

Piesele cu un singur personaj — relativ frecvente în dramaturgia contemporană — se axează *ipso facto* pe autocomunicare. Ar putea fi astfel considerate drept o nouă expresie a influenţei lirice. Situaţia este însă mai complicată. Monologul prelungit pe unul sau mai multe acte este în aceste piese nu autocomunicare, ci comportare verbală. Personajele nu reuşesc — adesea nici nu caută — să se exprime, ci folosesc cuvîntul ca o apărare împotriva timpului care se scurge, împotriva spaimei de neant. La Beckett, bătrînul care îşi ascultă imprimată vocea din tinereţe nu mai e în stare să regăsească nici impresiile sale vechi, nici pe omul care le-a trăit.

Foarte diverse sînt formele pe care le iau influenţele reciproce între epică şi dramaturgie.

Discutînd caracterele epicii, am remarcat deosebirile dintre epica veche, situată la un trecut încheiat, narînd fapte scurse, şi cea modernă, în care faptele sînt evocate, se reprezintă sub ochii noştri. „Magnificienţa şi galanteria n-au apărut niciodată cu atîta strălucire ca în timpul ultimilor ani ai lui Henric al II-lea. Prinţul acesta era bine făcut şi îndrăgostit. Deşi pasiunea lui pentru Diana de Poitiers, ducesă de Valentinois începuse cu douăzeci de ani mai înainte, nu se arăta mai puţin violentă..." *(Prinţesa de Clèves).* Putem compara pasajul cu care începe acest roman din secolul al XVII-lea cu prima frază din *Război şi pace*, unde o replică rostită în franceză ne introduce în salonul Annei Pavlovnei Scherer. Amîndouă scrierile narează evenimente trecute în raport cu naratorul. Dar prima are un ton prin excelenţă epic, comun legendei sau basmului, vorbeşte de fapte scurse — ceea ce naşte, de altfel, un farmec particular, liniştit, vetust.

Testul primelor fraze nu e suficient. Există scrieri care încep prin a data, a fixa în trecut evenimentele pe care le relatează, apoi urmăresc să creeze sentimentul de prezenţă. Astfel procedează frecvent Balzac. De altfel, această modalitate dramatică a povestirii se iveşte în epoca balzaciană. Mai aproape de noi, procedează astfel şi G. Călinescu începînd naraţiunea din *Enigma Otiliei*.

Legată de această modalitate de influenţă a dramaturgiei asupra romanului este şi abundenţa mai mare a dialogului. Într-o formă epică modernă, apărută o dată cu dezvoltarea presei în secolul al XIX-lea, ponderea dialogului, rolul diminuat al naraţiunii propriu-zise ajung la un punct în care e dificil să diferenţiezi epicul de dramatic, schiţa de scenetă. E cazul cu momentele caragialiene construite scenic, în care povestirea este fie redusă la minim, avînd funcţii de indicaţii regizorale, fie absentă, „momentul" respectiv fiind construit ca o scenetă *(Justiţie, Justiţia română).* Aceeaşi modalitate dramatică au practicat-o la noi post-caragialieni ca Gheorghe Brăescu sau Tudor Muşatescu, în literatura franceză, Georges Courteline. Există şi schiţe dominant narative, cu minim de dialog : cele mai multe dintre schiţele lui Twain, în literatura română unele schiţe ale lui Vlahuţă şi Bassarabescu. Dar *Mo-*

mentele şi succesoarele lor consemnează interferenţa epicului cu tehnica dramaturgului.

Critica secolului nostru (Albert Thibaudet, Edwin Muir etc.) a vorbit de un tip de roman construit după procedeele dramaturgului. L-a denumit roman-dramă sau dramatic. Evenimentele converg în acest tip de roman spre un moment de maximă tensiune. Astfel de rol central au pregătirea şi consumarea uciderii lui Feodor Karamazov sau a Nastasiei Filipovna, dezertarea şi execuţia lui Apostol Bologa.

Sensul contrar al influenţelor — de la epică spre dramaturgie — capătă forme la fel de notabile.

Influenţele se pot manifesta într-un anumit mod de construcţie, cu frecvenţă progresivă în literatura contemporană, dar întîlnit şi mai înainte în dramaturgia secolului al XIX-lea.

Hasdeu şi-a intitulat „cînturi" actele din *Răzvan şi Vidra.* Nu este singura justificare pentru a vorbi de înrîuriri epice. „Cînturile" au o construcţie dramatică solidă, care a atras laudele tînărului Caragiale în *Cercetare critică asupra teatrului românesc.* Dar acţiunea e fragmentată în cîteva întîmplări, în momente ale existenţei lui Răzvan, şi nu centrată pe un punct de tensiune maximă. Dacă noutatea încercării lui Hasdeu din 1867 n-a şocat, după patru decenii, premiera lui *Apus de soare* a stîrnit discuţii aprinse în presă. Atunci a vorbit Caragiale — cu cîteva rezerve şi cu o umbră de ironie — de „frescuri dramatice" şi a amintit de vocaţia plastică a lui Delavrancea. Somptuoasă şi lentă, cizelînd replica, trilogia istorică a lui Delavrancea puizează şi din procedeele epicii şi din acelea ale liricii. Calificarea metaforică de „frescă dramatică" a revenit însă pentru a desemna tipul de piesă fără intrigă centrală şi progresivă, alcătuită din momentele unei biografii sau ale unei pagini de istorie.

De fapt, procedeul se întîlneşte şi în „cronicile" shakespeariene şi în mai multe drame romantice, construite pe tablouri succesive. Parţial aparţine tipului şi *Cromwell,* piesa lui Hugo, a cărei prefaţă a devenit cel mai popular manifest al romantismului francez. Îi aparţine *Lorenzaccio* de Mus-

set. Ibsen a folosit acest mod de construcție în *Peer Gynt*, Shaw în *Sfînta Ioana*. E destul de răspîndit în literatura contemporană. Se știe că sensul estetic al „teatrului epic" pe care l-a teoretizat și l-a practicat Brecht, e mai larg decît e simpla penetrație a procedeelor epice în dramă. Se referă la obiectivitatea epică, la refuzul captației scenice și la crearea prin mijloace foarte diverse (arhitectonice, stilistice, regizorale) a unei distanțe critice între spectator și scenă. Nu toate piesele, în acest sens „epice", ale lui Brecht sînt construite din momentele unei existențe. Tipul de construcție se întîlnește însă la O'Neill, Anouilh, Camus. În literatura română l-a practicat Camil Petrescu.

Sensul restrîns al genului.

Împărțirea, în spiritul retoricilor, a genurilor în „specii" (fiecare gen fiind distribuit cu speciile sale), ca o subdiviziune logică (oda și elegia aparținînd liricului, epopeea și balada epicului, tragedia și comedia dramaticului, eventual discursul funebru sau discursul de recepție „genului oratoric", fabula și proverbul genului didactic), pare a justifica severitatea critică a lui Croce. Avem evident de-a face cu o „influență intelectualistă", împărțirea și termenii înșiși fiind transplantați din logică. De altfel, termenul de „specie" e generator de confuzii, dînd iluzia că între lirică și odă există un raport similar ca acela dintre conceptul de „viețuitoare" și cel de „om", eventual un raport asemănător cu acela pe care științele naturale îl stabilesc între genurile (încrengături, clase, ordini etc.) și speciile animale sau vegetale. O clasificare de tip logic sau biologic (în spiritul lui Linné, clasificatorul celui din urmă domeniu) e inaplicabilă în estetica literară, raportul dintre lirică și odă nefiind doar de subîmpărțire. Sînt situații estetice de tip deosebit. De aceea, Wellek și Warren subscriu la opinia lui Karl Viëtor : „Viëtor sugerează, pe drept cuvînt, că termenul de «gen» n-ar trebui

să fie utilizat și pentru ultimele trei categorii (lirică, epică, dramaturgie, *n.n.*) și pentru astfel de forme istorice ca tragedia și comedia ; și sîntem de acord că denumirea ar trebui să fie aplicată acestora din urmă — formelor istorice. E greu de găsit un termen pentru primele ; poate că în practică nici nu e prea des necesar" [1].

Deși generatoare de frecvente confuzii, problema terminologiei e secundară. Fie că denumim elegia și comedia — impropriu și cu riscuri de rigiditate — specii, fie că le denumim doar pe ele genuri, cum propun Viëtor, Wellek și Warren, fie că vorbim — neprecis — de forme ale epicului sau liricului, importantă e distincția între cele două situații. Conceptele de epic sau de liric sînt produse ale abstracției, aplicabile, — ținînd seama de precizările făcute anterior cu privire la varietatea istorică și la interferențele existente — la largi parcursuri cronologice. Sînt, ca mai toate conceptele estetice cu o asemenea generalitate, profiluri în mișcare, a căror identitate se poate recunoaște în ciuda schimbărilor și amestecurilor. Tragedia sau balada sînt formații istorice (caracter subliniat și de textul lui Wellek și Warren), în sensul că sînt mai limitate istoric și mai supuse contingentului. Condiții particulare au creat cîte un sistem de norme pentru tragedie sau baladă. Le-au impus o anumită formă exterioară, pentru a folosi termenul citat al lui Wellek. „Unitățile" sau folosirea versului alexandrin în tragedia neoclasică, finalul sub formă de *envoi*, adresat direct auditorului, pe care l-a impus oralitatea baladei, sînt astfel de norme. Create de hazardul contingențelor istorice, uneori de etapele unui ritual (tragedia și comedia elină), normele, sau pur și simplu, caracterele unificatoare ale genurilor, în acest sens restrîns, nu se mai grupează în jurul unei atitudini, ca în cazul liricii, epicii sau dramaturgiei, ci păstrează caracterul convențional și formal al împrejurărilor care le-au generat. De aceea, în ciuda poeticilor normative, au fost uneori contestate violent, alteori abandonate, fără a mai fi puse în discuție. Balada modernă a abandonat structura normată a celei medievale.

---

[1] Wellek și Warren, *op. cit.*, p. 227.

În acest sens restrîns, problematica genurilor e puţin proprie unei discuţii estetice, aparţine istoriei literare şi istoriei retoricii. Inspiraţi de tendinţa normativă a vechilor poetici, mulţi autori de manuale au căutat să prescrie trăsături definitorii pentru cele mai diverse „specii", pentru „pamflet", pentru „foiletonul" publicistic. La acest nivel şcolăresc, în sensul cel mai prăfuit al termenului, teoretizarea se află în contratimp cu evoluţia literară. Înăuntrul marilor genuri, sensul restrîns al termenului îşi găseşte tot mai greu acoperire literară. Dacă, în proză, schiţa, nuvela, romanul rămîn unităţi estetice şi pentru scrisul contemporan — în lirică, existenţa unor forme organizate de tipul odei, elegiei, meditaţiei, nu se mai poate constata în ultimele trei sferturi de secol, decît excepţional, cu rosturi speciale. Dramaturgia păstrează la capătul spectrului cromatic diferenţa dintre dramă şi comedie (comicul e, în genere, absent din teatrul lui O'Neill, şi există destule comedii, chiar deasupra nivelului bulevardier, fără rezonanţe dramatice). Dar prin intermediul umorului negru se estompează frecvent diferenţa. Ar fi exagerat să afirmăm că „speciile" au dispărut total din literatura contemporană. Ele rămîn însă adesea etichete aproximative, cu cea mai variată identitate estetică.

Pentru etapele de istorie literară în care existenţa acestor unităţi, chiar supuse contingentului, e incontestabilă, se poate constata că ele s-au organizat în interiorul liricii, epicii sau dramaturgiei după criterii adecvate cu caracterul genului: subiective în lirică, obiective în celelalte două. Diferitele atitudini afectivo-intelectuale ale eului liric, entuziasmul, melancolia, tristeţea meditativă au creat oda, elegia, meditaţia. Schiţa, nuvela, romanul se diferenţiază şi după întindere şi după complexitatea arhitectonică, după raportul personaje-împrejurări. Primul criteriu e pragmatic şi aproximativ la punctele de întretăiere, nimeni neputînd decide cu seriozitate dacă un titlu *X* este o schiţă prelungită sau o nuvelă scurtă. Criteriul propriu-zis estetic este acela al complexităţii arhitectonice — de la momentul şi trăsătura de caracter fixate de schiţă pînă la construcţia complexă a romanului. Graniţele rămîn însă neprecise şi clasificările se contrazic,

desemnînd *Paraziții* sau *Moara cu noroc* fie drept „romane scurte“, fie drept „nuvele ample“.

Lipsa de stringență estetică și varietatea împrejurărilor istorice care au contribuit la geneza „speciilor“ explică un fapt de istorie literară ușor de observat. Vitalitatea istorică a speciilor e în raport invers proporțional cu minuția normelor care le-au generat. Tragedia neoclasică franceză a cunoscut în circa o jumătate de secol (1630—1690) o înflorire ilustrată de cele două nume principale : Corneille și Racine. A supraviețuit în secolul următor fără a se mai păstra la aceeași altitudine. Tragediile lui Voltaire sînt cea mai obosită parte a unei opere în care proza, fie ea chiar corespondență particulară, rămîne uimitor de vie. Tragediile lui Crébillon tatăl (despre care fiul său, autor de proză licențioasă, spunea că n-a reușit să le citească) nu au fost salvate de uitare de intervenția cruzimii și terifiantului. Cînd romanticii au pornit ofensiva lor, tragedia era doar o fantomă venerabilă, un limbaj care își supraviețuia. Romanul, caracterizat mereu prin lipsă de reguli, prin neobișnuită elasticitate, își păstrează de o jumătate de mileniu vitalitatea. Este însă mereu altceva.

Constatăm și în domeniul „speciilor“ o tendință de evoluție pe care o reîntîlnim la multe alte mijloace de expresie (prozodie, stilul limbii etc.) și care se regăsește și în alte arte : drumul de la rigid la suplu, de la normele minuțioase și severe la norme mai elastice sau la abandonarea normelor.

Existența prelungită a formelor fixe în poezie (sonetul, rondelul, glosa, gazelul) ar părea că infirmă această tendință. Mai ales sonetul a fost practicat pînă în zilele noastre.

Deși riguros normat în „forma sa externă“, cu număr fix de versuri, cu structură strofică fixă de asemenea, mergînd pînă la o anumită structură a rimelor, sonetul — preferat în literatura franceză de parnasieni — se prelungește în poezia germană cu Rilke pînă în primul pătrar al secolului nostru, e practicat în poezia română contemporană de Arghezi, Jebeleanu, Maria Banuș. E totuși foarte rar astăzi în ansamblul unei poezii naționale și în cadrul operei unui anumit poet. Sonetiști prin excelență, de felul lui José Maria de Heredia, ori, la noi, de tipul lui Mihail Codreanu, ar

constitui o curiozitate. Prezența sporadică a sonetului — mai rar și a altor forme fixe — se recunoaște a fi un exercițiu de concentrare și de autodisciplină. Se verifică paradoxal la poeți de structură foarte modernă aprecierea aforistică a lui Boileau : *„Un sonnet quelquefois vaut seul un long poème“*. Există în unele cazuri afirmarea unui clasicism de structură. Alteori este doar o aspirație spre concentrarea și densitatea de substanță a clasicismului, întîlnită la structuri de artiști foarte îndepărtați de autocontrolul și de luciditatea clasică.

V

PERSONAJE

După o formulă cunoscută, artisticul e umanul adăugat naturii : *homo additus naturae*. Încercările, de loc ușoare, de a concentra în cîteva trăsături esența spirituală a omului (cea biofiziologică fiind mai lesne de delimitat pe scara mamiferelor superioare) pot lua în considerație și această dimensiune. „Trestie gînditoare", avînd singur între celelalte specii conștiința perisabilității proprii, de asemenea conștiința continuității individuale, conștiința biografiei proprii și a istoriei, omul e singur în stare să creeze și să perceapă arta, în timp ce animalele pot mima ambele atitudini prin dresaj. Pentru omul evoluat, caracterul acesta a devenit definitoriu.

Prezent, direct sau indirect, în orice artă, umanul beneficiază în literatură de capacitatea mimetică a cuvîntului. Un mimetism mediat, dar greu contestabil. Ar fi un paralogism să echivalăm capacitatea cu obligativitatea mimetică, să rămînem la formula lui Aristotel, cerînd poeziei în genere să imite obiectele reale și judecînd-o după capacitatea de a imita cît mai corect. Mimesisul, ca un criteriu de apreciere a liricii, nu duce prea departe. Cele mai înguste, mai simplificatoare momente din istoria gustului, care au căutat echivalențe mimetice în acest domeniu, au privit cu nedumerire și iritație romantismul și mai ales simbolismul care comiteau, între alte erezii, pe aceea de a nu fi mereu narative și imitatoare.

Purismul liric — care a pornit de la altă ecuație, de la identificarea poeticului cu lirismul — a excomunicat epica și a refuzat să vadă interferențele atît de frecvente în istoria poeziei, între comunicarea directă și atitudinea narativă sau

descriptivă. Mai puţin rudimentară, mai rafinată, această simplificare duce la intoleranţe simetrice, la excomunicări. Izgonirea din teritoriul poeziei a lui Byron pentru confesiune indiscretă, a lui Hugo pentru retorică narativă nu se justifică nici cînd o propune Croce.

Capacitatea figurativă a genurilor literare obiective, a dramaturgiei şi epicii, comportă un registru propriu, cu altă anvergură decît cel al artelor plastice.

Şi aici discuţia, iar astăzi refuzul dispreţuitor de a mai lua în dezbatere un termen depăşit, se sprijină pe o relaţie arbitrară. Cît timp asociem „figurativul" cu confuzia dintre ordinea naturii şi ordinea artei, sîntem îndreptăţiţi să respingem termenul. Diferenţele de situaţie sînt însă greu de anulat. În raport cu celelalte arte figurative, care plăsmuiesc personaje în mod nemijlocit, adresîndu-se direct văzului — literatura are, prin mijlocirea cuvîntului, un registru mai vast. În pictură sau sculptură, personajul e surprins într-un anumit moment al evoluţiei sale. Arta unui mare portretist — Rembrandt, Van Dyck sau Goya — poate sugera o experienţă de viaţă, straturi de caracter, opoziţii. Portretele de bătrîni ale lui Rembrandt lasă să se perceapă înţelepciunea experienţei, tristeţea şi oboseala, care n-au risipit cu totul o anumită gingăşie. Portretul lui Carol I făcut de Van Dyck trădează amestecul de îndrăzneală şi de trufie, pe care le confirmă toată comportarea personajului istoric. Opera plastică majoră nu se limitează la aspectul fugitiv, la clipă. E comună mai multor direcţii din arta contemporană — cubismului, constructivismului, expresionismului, cinetismului — tendinţa de a obţine mişcarea formelor, ca o nouă dimensiune. Dar limbajul plastic nu poate comunica impresia de devenire aşa cum o face literatura, nu poate urmări imperceptibila transformare. Devenirea mai poate fi exprimată şi de film, artă de sinteză plastico-narativă. Această capacitate a filmului e tocmai consecinţa suportului narativ sau dramatic pe care-l oferă organizarea temporală, tradusă sau nu într-un scenariu.

Chiar în cadrul literaturii, capacitatea de a înfăţişa omul nu-i aceeaşi pentru diferitele genuri. Cu elasticitatea şi inter-

ferențele discutate, modalitățile se disting. Epicul surprinde personajul pe toate planurile, exterior și interior. Dramaticul este limitat în timp și spațiu de condițiile scenei. Analiza directă e mai dificilă în teatru, cu toate că la unii dramaturgi indicația regizorală devine un mijloc analitic. În lirică și în dramă, deosebita intensitate afectivă compensează existența frontierelor în înfățișarea omului.

Capacitatea aceasta proprie literaturii justifică locul central pe care problema personajului îl ocupă în estetica literară. Locul acesta se păstrează și în lucrările critice din ultimele decenii, chiar cînd pornesc de la istoria sau estetica unui gen, a romanului sau a dramei. *Aspectele romanului* de E. M. Forster, apărută acum patruzeci de ani, și volumele relativ recente ale lui R.M. Albérès [1] pătrund în problematica personajului atunci cînd discută tipuri de roman. O fac și lucrări despre teatrul de avangardă ca acelea ale lui J. Pronko [2] sau M. Esslin [3], măcar pentru a constata o altă concepție asupra personajului.

Trebuie să menționăm însă o întruchipare contemporană a „idolilor" baconieni. Ea vorbește de problemele personajului ca despre o scolastică desuetă. Vorbim de un „idol", de o prejudecată, și nu de un punct de vedere susținut, pentru că avem de-a face cu un sofism formulat din fuga condeiului, deși adesea cu trufia care caracterizează snobismul literar și informația săracă. Personajul literar în sens clasic, cu biografie completă, cu caracterul definit geometric și cu evoluția descriptibilă nemaiexistînd în literatura de astăzi, mai mult, personajul pulverizîndu-se, problema e considerată profund inactuală.

Se percep aici și suferința logicii și reducerea bizară a cîmpului literaturii la o tendință de ultimă oră.

---

[1] *Histoire du roman moderne* (Albin Michel, 1962) *Métamorphoses du roman* (Albin Michel, 1966), *L'aventure intellectuelle du XX-e siècle,* (Albin Michel, 1959).

[2] Leonard Cabell Pronko *Avant-Garde,* Union of California Press, 1963.

[3] Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde* (trad. Bûchet, Delperre et Frank. Bûchet, Chastel, 1961.

Chiar dacă am admite — cu titlu de ipoteză — că personajul a dispărut ca unitate în literatura zilelor noastre, interesul *actual* al problemei nu ar dispărea. E deosebirea dintre știință și artă pe care a constatat-o și textul citat al lui Erwin Panofsky cu privire la umanism. „Urmele" *(records)*, respectiv operele artistice, nu-și pierd individualitatea în fluxul istoriei, în felul în care se integrează cunoștințele fizice sau matematice, pierzîndu-și individualitatea, corectîndu-se și completîndu-se succesiv. Tragediile lui Racine, romanele lui Balzac au o prezență actuală pe care nu o mai posedă ca individualități. *Principiile matematice ale filozofiei naturale*, publicate de Newton cu doi ani înainte de *Britannicus*, sau *Istoria progresului în științele naturale de la 1789 pînă astăzi*, apărută la cîțiva ani după moartea lui Cuvier și în același timp cu *Salonul cu momîi* al lui Balzac. Integrate într-o serie istorică, modurile de a concepe și construi personajele lui Racine și Balzac nu comportă totuși numai interes istoric, după cum limbajul sonatelor lui Beethoven e actual, deși nici un compozitor contemporan nu mai scrie ca Beethoven. Modul modern de a scrie e confundat de sofismul menționat cu interesul actual al operelor trecute și cu interesul interpretării lor teoretice. Confuzia e posibilă numai dacă ne păstrăm la micul nihilism snob, pentru care există doar formula de ultimă modă.

Dar trebuie adăugat că tot numai printr-o îngustare optică de același tip s-ar putea afirma că dispariția personajului ca unitate caracterizează întreaga epică și dramaturgie contemporană. Fenomenul e mai răspîndit și mai viguros reprezentat în dramaturgie prin personalități ca Beckett, Ionescu, Mrožek, Adamov, fără a putea fi considerat dominant într-o vreme cînd scriu Albee sau Tennessee Williams. E cu totul parțial în roman. Verva eseistică a scriitorilor noului roman francez — Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor s-au dovedit excelenți critici — a creat o iluzie optică. Această iluzie e intensificată de lecturile dominant franceze ale multor cititori sau critici care proclamă dispariția personajului. Am ascultat o lucrare de seminar universitar, scrisă de altfel cu inteligență și gust, care generaliza

asupra romanului pornind exclusiv de la romanele lui Robbe-Grillet şi asupra filmului pe baza celor trei filme ale lui Robbe-Grillet, dintre care autoarea referatului văzuse doar unul. Explicabilă sau nu, e totuşi o iluzie optică. Pe o hartă a romanului contemporan — o hartă care ar marca în acelaşi timp spaţiul subînţins şi rezonanţa —, „antiromanul" francez ocupă un loc destul de restrîns. E departe de a domina proza franceză de astăzi, iar în restul literaturilor occidentale, prezenţa lui e cu totul neglijabilă : cîteva formule înrudite în proza germană sau americană. Personajul nu mai e balzacian, ca să reluăm un refren critic cunoscut — la Pavese, Moravia, Calvino, la Borges sau Asturias, la Bellow, Mailer, Mary Mac-Carthy, la John Updike sau la Iris Murdoch —, dar e departe de a se fi pulverizat în tropisme sau în alte stări de la periferia psihicului. Vom reveni asupra formulelor contemporane. Să constatăm că şi din această direcţie, refuzul problemei e inconsistent motivat.

Obiectivizarea şi independenţa personajului.

În lirică, personajul care vorbeşte este de cele mai multe ori poetul. De cele mai multe ori, pentru că s-au menţionat distincţiile între eul empiric şi eul liric, între „lirica personală" şi cea a „măştilor", sau a „rolurilor", între eul general şi cel colectiv. Celelalte două atitudini duc la personaje unitare. Unitatea şi-a transformat istoric sensul şi a ajuns să implice o enormă diversitate.

În operele stîngace ale debutanţilor sau ale eternilor debutanţi, autorul intervine adesea pentru a-şi explica personajul. Personajele obiectivizate nu au nevoie de asemenea cîrje. Purtarea lor ni se pare necesară, pentru că ele ne apar unitare, şi fiecare gest, fiecare acţiune se justifică, se explică prin ansamblu.

Cercetînd în istoria literară operele de început într-un gen oarecare, vedem că înţelegerea acestei condiţii s-a do-

bîndit greu şi că, adeseori, în momentul în care a simţit nevoia să afirme sau să combată, scriitorul s-a substituit unui personaj.

Printre primele romane din literatura noastră se numără şi *Sora Agapia* de Const. Aricescu. Scriitor cu orientare progresistă, participant la revoluţia din 1848, Aricescu a căutat, în acest roman, să combată celibatul monahal, pe care-l considera împotriva naturii. Romanul cuprinde scrisori schimbate între două călugăriţe. Uitînd că nivelul de cultură al personajelor sale nu le permite o erudiţie deosebită, Aricescu le pune să condamne celibatul prin citate din Luther şi din diferiţi filozofi, scriitori, părinţi ai bisericii. Citatele sînt — evident — rezultatul lecturilor scriitorului şi distonează în gura personajelor.

Ca oricare dintre caracteristicile la prima vedere certe, definitorii pentru o zonă sau alta a literaturii, obiectivizarea se estompează în regiunile marginale. Sinteză a obiectivului cu subiectivul, literatura memorialistică, chiar construită cu mijloace literare — involuntar literare la Saint-Simon, conştient elaborate la Goethe — nu-l mai detaşează pe narator de scriitor. În termenii lui Simmel şi Vianu, eul literar tinde să se confunde cu eul empiric. Spunem „tinde", pentru că, încă de la începuturile memorialisticii moderne, se întîlnesc cazuri de personalitate construită. Naratorii ni se înfăţişează aşa cum ar vrea să fie văzuţi. Joacă un rol, cum a făcut-o Retz cînd ni s-a zugrăvit drept un cinic uneltitor al Frondelor, drept un regizor de piese politice. Se văd uneori cu sinceritate prin oglinda deformatoare a unei manii. În ultima parte a *Confesiunilor,* Rousseau se consideră victima unei conspiraţii universale. Îşi înalţă adesea un monument, corectînd faptele, înfrumuseţînd rolul pe care l-au jucat, atribuindu-şi *post festum* replici şi acţiuni memorabile. E postura în care faldurile frazelor lui Chateaubriand l-au portretizat pe memorialist.

Detaşarea, obiectivizarea există însă integral în scrierile care folosesc doar ficţiunea autobiografică. Proust a insistat

asupra faptului, confirmat de comparaţia operei cu biografia scriitorului, că cel care spune *eu* în *A la recherche du temps perdu* e un personaj. Materialele sînt adesea autobiografie; personajul central, ca entitate, nu. Tot astfel, Ştefan Gheorghidiu, ale cărui experienţe intelectuale şi de viaţă sînt alimentate de biografia lui Camil Petrescu, nu poate fi identificat, decît printr-o înţelegere rudimentară, cu creatorul său.

Existenţa obiectivă a personajului ca o entitate luminează un fenomen întîlnit destul de des în istoria literară. Cunoaştem diferite mărturisiri literare care arată că, în cursul creaţiei, personajul s-a dezvoltat împotriva intenţiilor iniţiale ale scriitorului. În planul de început al *Învierii,* Katiuşa Maslova trebuia să se căsătorească cu Nehliudov. Uneori, destinul personajului, cerut de logica caracterului şi a împrejurărilor, poate contrazice predilecţiile scriitorului. Dickens a preferat finalurile optimiste, dar în romanul *Magazinul de antichităţi* s-a hotărît cu inima îndoită s-o lase să moară pe mica Nell.

O idee similară, enunţată ca un adevăr general, întîlnim într-un eseu despre roman al lui François Mauriac.

În paginile de autobiografie pe care ni le-a lăsat, Hortensia Papadat-Bengescu stăruie asupra felului cum personajele romanelor sale s-au dezvoltat prin propria lor logică, fără ca autoarea lor să fi ştiut limpede încotro se îndreaptă [1].

În toate aceste situaţii, personajele se dezvoltă şi se adîncesc, contrazicînd adesea primul proiect al scriitorului. Faptul a fost interpretat în sens exclusiv spontaneist, devenind un elogiu al creaţiei necontrolate, al dezvoltării inconştiente a personajelor. Observaţia e exactă în anumite cazuri, cum este acela al Hortensiei Papadat-Bengescu. Altele dintre exemplele date (Tolstoi, Dickens) confirmă tocmai adîncirea lucidă a unităţii unui personaj.

---

[1] V. *Autobiografie* în *Adevărul literar şi artistic,* numerele din 11 şi 18 iulie 1937.

Consecvența personajelor.

Obiectivizarea și consecvența, logica personajului, sînt deci două laturi ale aceleiași chestiuni. Existînd ca o unitate, personajul obiectivizat nu poate fi modificat după bunul plac al scriitorului, acționează motivat și consecvent. E din mai multe puncte de vedere interesant să urmărim modul cum a evoluat concepția despre logica internă a personajului pe cele două planuri, al creației literare și al gîndirii despre literatură. Ca și în evoluția genurilor, cele două planuri se susțin și se influențează reciproc. Scepticismul arătat în această privință de René Wellek e infirmat de mai multe tipuri de influență reciprocă între teoria artei și practica artistică. În introducerea la primul volum din *Istoria criticii moderne*, Wellek scrie: „Trebuie recunoscut cinstit că istoria criticii e un subiect care posedă interesul său propriu, fără raport cu istoria ideilor, care se află doar în legătură slabă *(loose)* cu literatura produsă în epoca respectivă". După ce admite că „se pot, fără îndoială, arăta influențele teoriei asupra practicii și, într-un grad mai redus, cele ale practicii asupra teoriei", Wellek adaugă totuși: „Ne vom baza mai mult pe presupunerea că relația dintre teorie și practică e indirectă și că o putem ignora în realizarea țelului nostru, care, la urma urmei, e orientat în special spre înțelegerea ideilor" [1].

Izolarea de evoluția literaturii, cercetarea în vas închis a ideologiei literare constituie tocmai punctul vulnerabil al eruditei istorii a lui René Wellek. Pe lîngă interesul intrinsec pe care-l posedă o problemă centrală a esteticii literare, evoluția logicii personajelor ilustrează și interdependența dintre cele două planuri, modul cum practica literară a fost stimulată sau frînată de formulări teoretice, cum teoretizările făcute chiar sub formă canonică, enunțate ca norme inatacabile, au cristalizat cîte un mod de a scrie.

---

[1] R. Wellek *A History of Modern Criticism* 1750—1950, vol. I, *The Later Eighteenth Century*, pp. 10—11.

Şi din alt punct de vedere e util să ne oprim asupra cîtorva etape din istoria logicii personajului. Cele spuse anterior şi reamintite la începutul acestui capitol cu privire la diferenţele dintre cunoştinţele ştiinţifice care se integrează în curgerea lor istorică şi individualităţile artistice trasează o frontieră între conceptul de progres în ştiinţă şi în artă. În primul caz momentul ulterior *c* este superior celui anterior *b* prin înţelegerea şi corectarea cunoaşterii. În artă ar fi pueril să căutăm raporturi similare. Se remarcă cîteva situaţii în care se produce şi în artă un proces integrator, deşi diferenţele persistă. Tehnologia artei face desuete unele instrumente şi procedee (lăuta sau viola da gamba în muzică, prozodia cantitativă în literatură), dar multiplică mijloacele de expresie, le dă o mai mare flexibilitate, oferă mai multe opţiuni artistului. Sub acest unghi, logica personajului se dezvoltă într-un proces de aprofundare a cunoaşterii literare a omului, de înţelegere a dinamicii relaţiilor caracter-împrejurare, continuitate-mişcare. Un adevăr foarte simplu, care afirmă că nici un romancier contemporan nu poate scrie făcînd abstracţie de ceea ce au descoperit asupra omului Balzac, Stendhal, Tolstoi, Dostoievski, Proust, că nu-şi poate construi personajele aşa cum au făcut-o Fielding sau Laclos, implică această integrare a înţelegerii personajului. Diferenţa fundamentală nu se anulează ; Laclos, Fielding îşi păstrează prezenţa individuală, nu se dizolvă în fluxul unor cunoştinţe anonime.

Pentru a nu forţa această idee, a „cunoaşterii literare integrate", trebuie să ţinem seama că, atunci cînd vorbim de o etapă a logicii personajului, etapă ce corespunde unui curent literar, procedăm la o dublă schematizare. Anticipînd asupra paginilor care vor discuta curentele literare, să reamintim că nu există clasicism, ci clasicisme. Deşi clasicismul a pornit de la ideea de model în artă, orice istorie literară constată diferenţierea după literaturile naţionale. Cu atît mai îndreptăţit putem spune că nu există romantism, ci romantisme, nu simbolism, ci simbolisme. În cadrul formei particularizate a unui curent — romantismul român, simbolismul francez — unitatea e iarăşi relativă, pe fondul imensei diversităţi pe

care o aduc individualitățile ireductibile : scriitori și opere. Propunînd trăsături de ansamblu pentru o etapă, o facem conștienți de caracterul lor relativ, de consecințele dublei schematizări. Acestea sînt utile, în măsura în care nu avem iluzia că faptele se așază cuminți în forme geometrice regulate, și nu confundăm „teoria cenușie" cu „arborele veșnic verde al vieții".

Nici evoluția nu cunoaște trepte regulate în care înțelegerea personajului literar ar progresa uniform. Între concepția aristotelică asupra personajului și concepția sau practica clasicismului se situează etapa elizabetană, mult mai aproape de romantism.

Aristotel și logica personajelor.

În prima sinteză estetică pe care o cunoaștem, în *Poetica* lui Aristotel, se vorbește despre problemele personajului. Una dintre cele șase „părți", dintre cele șase elemente constitutive ale tragediei o constituie caracterele :

„În legătură cu caracterele, patru sînt lucrurile ce trebuie ținute în seamă : unul, cel mai important — e că trebuie să fie alese. Se va putea vorbi de caracter dacă, așa cum am arătat, vorba ori fapta eroului oglindesc o atitudine ; de un caracter ales, dacă atitudinea este și ea aleasă... A doua calitate de avut în vedere este potrivirea ; există o fire bărbătească : nici bărbăția însă, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii.

A treia e asemănarea, care e altceva decît faptul de a atribui unui caracter cele două trăsături arătate înainte. A patra e statornicia ; chiar dacă obiectul imitației ar fi să fie nestatornic, și să înfățișeze acest soi de fire, încă trebuie înfățișat statornic în nestatornicia lui" [1].

Dintre aceste patru trăsături, două se referă la situații specifice literaturii antice : caracterul ales și asemănarea,

---

[1] Aristotel, *Poetica*, pp. 72, 73.

care, după C. Balmuş [1], este „conformitatea cu prototipul mitic, cu modelul istoric", iar după D. Pippidi, asemănarea cu modelul natural [2]. Dar „potrivirea cu firea" şi „statornicia" stabilesc primele adevăruri importante cu privire la personaj. Potrivirea cu firea cere să se respecte structura de caracter specifică sexului, iar „statornicia" enunţă pentru întîia oară ideea unei consecvenţe a acţiunilor în raport cu unitatea caracterului. E de remarcat ideea foarte pătrunzătoare că chiar şi un personaj nestatornic trebuie plăsmuit „statornic în nestatornicia lui".

Poetica enunţă astfel raţionalitatea, inteligibilitatea caracterelor tragice. „Nestatornicia" poate fi şi ea o cheie a unui caracter, o trăsătură dominantă, „un fel de a fi". Acesta este cadrul în care avea să se construiască — după aproape două milenii — concepţia clasicismului despre caractere.

Poeticile ulterioare ale Antichităţii care s-au inspirat din Aristotel au păstrat aceste idei cu privire la personaj. În *Arta poetică*, Horaţiu le-a amănunţit, insistînd asupra necesităţii ca personajul să se poarte şi să vorbească după firea şi starea lui socială :

Deosebirea e mare un zeu sau erou de vorbeşte,
Dacă-i bătrîn în etate sau tînărul încă în floare
Şi-nflăcărat, o matroană de rang sau o bunică, doică,
Dacă-i hoinar negustor, de-i plugar c-un ogor mic şi verde
Colhidian de-i, sau asirian, om din Teba sau Argos. [3]

Logica personajului în clasicism.

Aşa cum s-a format mai ales în Franţa secolului al XVII-lea şi cum a fost reluat în diferite literaturi naţionale, clasicismul a insistat asupra unităţii personajului, concepînd

[1] Notă la ediţia *Poeticii*, Editura ştiinţifică, 1957, p. 48.
[2] D. Pippidi, *Comentarii la Poetica*, Ed. Academiei R.S.R., 1965, p. 157
[3] Horaţiu, *Satire şi epistole* (trad. de Constantin I. Niculescu), E.S.P.L.A., 1959, p. 210.

foarte riguros ideea de consecvență. Potrivit cu statismul clasic, unitatea a fost opusă diversității și mișcării. Clasicismul s-a străduit să construiască caractere universal valabile. Faptul că personajele lui Racine, fie că e vorba de Andromaca ori de Baiazid, vorbesc toate în limbajul curtenilor lui Ludovic al XIV-lea nu se datorește, evident, nici naivității, nici ignoranței. Dar Racine, ca și alți clasici, nu e interesat de varietatea istorică și geografică. Urmărindu-se unitatea, se caută trăsătura dominantă. Clasicismul nu simplifică, dar ierarhizează trăsăturile în funcție de cea dominantă.

Pe fondul unei înțelegeri a omului fixat de o dominantă, pe fondul static, analiza lucidă a pasiunilor are la tragicii secolului al XVII-lea, în special la Racine, de asemenea la comediografi și la moraliști, o acuitate și o finețe exemplare. Dar clasicismul postulează raționalitatea, inteligibilitatea caracterelor.

Lipsa de atenție față de mișcarea sufletească diminuează interesul pentru psihologia vîrstelor de tranziție. Interesează adultul cu caracterul cristalizat, cu contururi nete.

În *Arta poetică*, Boileau reia de la Horațiu ideea psihologiei diferențiate a vîrstelor :

Preschimbă toate timpul : ne schimbă și pe noi
Și orice vîrstă are plăceri, moravuri noi.
Capricios un tînăr ușor se înflăcărează
Și viciul mai degrabă îl impresionează ;
E-n gusturi nestatornic, în vorbe vanitos.
Mustrarea o respinge, la ceartă-i arțăgos.
Cu timpul, bărbăția devine înțeleaptă ;
De la cei mari, un sprijin necontenit așteaptă.
In contra soartei crude te zbuciumi, te-ntărești.
Și-n viitor, departe, cu-ncredere privești.
Trudita bătrînețe neîncetat adună,
Ea altora păstrează comorile-mpreună.
Cu pas încet și rece, în drumu-i zăbovește,
Glorifică trecutul, prezentul îl jelește.
...Nu pune să grăiască actorii cum îți place :
Din moș nu face tînăr, din tînăr moș nu face. [1]

---

[1] Boileau, *Arta poetică* (trad. de Ionel Marinescu), E.S.P.L.A., 1957, p. 71.

Spre deosebire de Horaţiu, Boileau nu pomeneşte de copilărie ; iar de tinereţe, maturitate şi bătrîneţe vorbeşte ca de nişte compartimente pe care le străbaţi unul după altul. E vorba de deosebiri de comportare pe care trebuie să le respecte comediograful. Schimbarea treptată, procesul psihologic vor apărea mai tîrziu, o dată cu mişcările realiste ale secolului al XIX-lea.

Interesul fixat asupra unităţii de caracter lasă puţin loc în tragedie sau comedie intervenţiei hazardului, a imprevizibilului exterior. În afara quiproquourilor obişnuite în teatrul comic, sînt puţine cazurile în care asemenea evenimente intervin modificînd acţiunea, determinînd deznodămîntul. Cînd se ivesc au adesea semnificaţie extraestetică. Sînt uneori reverenţe făcute monarhului. Astfel, în *Tartuffe*, biruinţa ipocritului e împiedicată de intervenţia unui *deus ex machina*, a trimisului regal care vine să pedepsească fărădelegea şi să restabilească justiţia. E un prilej pentru Molière să aducă un omagiu lui Ludovic al XIV-lea. Acesta permisese reprezentarea unei piese împotriva căreia se coalizase clerul.

În liniile ei mari, acţiunea tragediei sau comediei clasice se închează chimic din raporturi de caracter. Puse în reacţie, pasiunea Fedrei şi virtutea lui Hippolyte, credulitatea lui Orgon şi ipocrizia lui Tartuffe, lanţul de iubiri neîmpărtăşite din *Andromaca*, sentimentul datoriei de care se ciocneşte dragostea lui Rodrigue şi a Chimenei duc la comportări din care se cristalizează acţiunea. Portretele morale ale lui La Bruyère sînt ilustrate de mici întîmplări în care se manifestă „felul de a fi", în sens aristotelic, dominanta caracterului. Chiar acţiunea romanelor caracteristice clasicismului se trasează din aceleaşi linii simple, din reacţia caracterelor puse în contact. Spre deosebire de aventurile imprevizibile pe care le trăiesc eroii picareşti spanioli, sau variantele lor franceze, personajele literaturii burleşti ce a precedat şi a însoţit începuturile clasicismului (Scarron, Furetière, Sorel), acţiunea din *Prinţesa de Clèves* sau, în secolul următor, cea din *Legătu-*

rile periculoase se naşte din chimia raporturilor între caractere. În romanul doamnei de La Fayette, conflictul e de tip cornelian — datoria triumfînd asupra dragostei extraconjugale. La Choderlos de Laclos există o strategie a seducţiei (s-a amintit frecvent că romancierul era ofiţer de artilerie şi matematician) bazată pe inteligibilitatea caracterului. Fineţea analitică, tactul, echilibrul mijloacelor puse în mişcare dau în scrierile majore impresia de sagacitate şi nobleţe, nu de sărăcie geometrică.

Ca şi în teatru, hazardul poate interveni în romanul clasic cu rosturi de oportunitate. Laclos a încercat să tempereze cinismul cu implicaţii distrugător critice, care stăpîneşte paginile *Legăturilor periculoase*, dînd romanului său o încheiere virtuoasă, destul de forţată : Valmont, seducătorul, e ucis în duel şi moare pocăit. Intriganta coruptă, Doamna de Merteuil, e desfigurată de boală şi alungată de dispreţul general. Încheierea n-a părut prea convingătoare. Romanul lucid a fost considerat drept o lectură inavuabilă. Provincialii din *Eugénie Grandet* vorbesc cu oroare de *Legăturile periculoase*. Este însă de notat că şi în domeniul romanului, care, de la începuturile genului, părea inseparabil de peripeţia neobişnuită, clasicismul a rezolvat raportul caracter-împrejurări făcînd să domine logica şi unitatea caracterului.

În Franţa secolului al XVII-lea, ideologia clasicismului a păstrat iluzia stabilităţii şi a avut o viziune corespunzătoare despre lume. Dar, în secolul următor, fenomenele care vesteau schimbări social-politice radicale s-au tradus în ambianţa spirituală. Împotriva viziunii statice, preromantismul începe să sublinieze importanţa schimbării în natură şi în viaţa sufletească. După 1789, iluziile cu privire la un univers neschimbat, în care s-ar putea stabili tipuri general-umane, au început să dispară. Şi pe acest plan, ca şi pe acela al genurilor literare, romantismul s-a luptat cu epigoni, cu adversari (opere, concepţii) pietrificaţi într-o veneraţie sterilă faţă de norme istoric depăşite.

Romantismul şi logica personajelor

Interesul pentru mişcarea exterioară şi interioară, pentru transformările istorice şi sociale şi pentru mişcarea caracterelor se face simţit în cea mai mare parte a secolului al XVIII-lea. Se justifică pe această cale delimitarea unei perioade de pregătire a curentului care avea să erupă în principalele literaturi naţionale la sfîrşitul acestui secol şi în primele decenii ale celui următor. „Preromantismul" e un termen cu un coeficient de imprecizie, integrează manifestări din genuri şi din culturi deosebite, diferit plasate în timp, „romanul gotic" englez, sentimentalismul englez şi francez, *Sturm und Drang*-ul german. Printre coordonatele generale, care justifică integrarea acestor fapte literare eterogene într-un fenomen de ansamblu, se impune şi interesul progresiv pentru mişcare, pentru pieirea civilizaţiilor, pentru ruine şi morminte. Semnificativă e mai ales confruntarea transformării şi eroziunii permanente a civilizaţiilor şi chiar a rocilor cu iluziile umane de perenitate. Charles Drouhet a semnalat odată filiaţia dintre o poezie de Musset şi un pasaj din *Jacques fatalistul* al lui Diderot. „Primele jurăminte pe care şi le-au făcut două făpturi omeneşti au fost la picioarele unei stînci care se prăbuşea, pulverizîndu-se ; au invocat în sprijinul statorniciei lor mărturia unui cer care nici o clipă nu e acelaşi. Totul se schimba într-înşii şi în jurul lor, şi ei îşi credeau inimile la adăpost de schimbare." Versurile lui Musset din *Le Souvenir*, traduc destul de apropiat textul lui Diderot. Confruntarea aceasta are însă ecouri mai largi şi devine un motiv caracteristic romantismului. Îl reîntîlnim la Eminescu : „A noastre inimi îşi jurau / Credinţă pe toţi vecii / Cînd pe cărări se scuturau / De floare liliecii".

Diversitatea individuală, istorică, naţională a romantismului a stimulat ironiile care au stăruit asupra dificultăţii de a-l delimita. A făcut-o, între alţii, un romantic ca Musset. Ar fi iluzoriu să căutăm multe trăsături comune tuturor personajelor romantice. Cîteva dintre aceste trăsături comune sînt reacţii anticlasice : interesul pentru mişcarea interioară,

refuzul personajelor definite şi statice. De asemenea, rolul împrejurării, a faptului extern care intervine brusc, imprevizibil.

La romantici întîlnim tendinţa de a da rol principal neprevăzutului, de a căuta împrejurarea bizară. Hazardul joacă rol precumpănitor în romanele istorice ale lui Walter Scott. În *Quentin Durward* succesul eroului e favorizat de superstiţiile lui Ludovic al XI-lea. În *Notre Dame de Paris* de Hugo, Esmeralde piere pentru că acelaşi Ludovic al XI-lea a fost informat greşit de dorinţele poporului răsculat. Într-un roman din prima etapă romantică a literaturii noastre, în *Manoil* al lui Bolintineanu, hazardul joacă rol hotărîtor. Devine orientare spre senzaţional, spre lovitura de teatru, ca în multe scrieri ale vremii. De aceea, o definiţie mai veche şi fatal simplificată dată romantismului vorbea de caractere excepţionale în împrejurări excepţionale.

Tot în raport cu viziunea clasică se evidenţiază o altă latură a personajului romantic. Idealul uman al clasicismului implică tendinţa spre echilibrul interior, spre acceptarea unei condiţii date şi spre echilibrul extern, împăcarea cu societatea şi cu lucrurile. Mai sensibilă la moralişti şi la comediografi, atenuată la tragici, această acceptare a necesităţii morale, sociale sau divine există. Morala jansenistă care l-a nutrit pe Racine îşi spune cuvîntul în modul cum pasiunile devastează şi nimicesc totul înaintea lor. În *Mizantropul* se percepe simpatia lui Molière pentru Alceste, iar atitudinea opusă, a prea sociabilului Oronte, e prezentată ironic. Dar în obiecţiile pe care Oronte le aduce mizantropiei lui Alceste se impun cunoscute norme etice care prescriu autocontrolul, măsura, sociabilitatea.

Personajul romantic e în conflict cu sine şi cu lucrurile. Termenul uzual de inadaptare are sensuri şi întruchipări diverse. Poate însemna negare hiperbolizată la dimensiuni titanice sau luciferice, poate deveni inacceptare creatoare şi sacrificiu grandios : reînvierea la Shelley a mitului prometeic. Este maladie a secolului la romanticul drapat, „prea bun pentru lume", la René al lui Chateaubriand, sau maladie diagnosticată fără iluzii, cu voluptatea autodiminuării, la „copi-

lul secolului" care se mărturisește în romanul lui Musset. Inadaptatul poate fi un răzvrătit izolat — orgolios ca René —, dar nu închis în egocentrism, ci consumîndu-și în acțiune ura față de o lume și de o epocă. Silueta eroului byronian a avut reflexe în formele istorice ale romantismului, cărora epoca și condițiile locale le pretindeau răspunsuri active, apeluri ; în literatura noastră din preajma lui 1848, în *Risorgimento*-ul italian. Întruchipările diferite au factorul comun al neputinței de a se împăca, al refuzului.

Replica dată unității clasice, bazată pe înțelegere statică și pe ierarhia trăsăturilor subordonate unei dominante, este și ea comună unor soluții artistice diferite. Cu mai puțin panaș la Walter Scott, eclatantă la Hugo și la Dumas-tatăl, complexitatea de caracter se exteriorizează și schimbarea se înfăptuiește brusc, printr-o extindere enormă a procedeelor antitetice. Sînt opuse trăsăturile feței celor de caracter — noblețea și spiritul de jertfă ale monstruosului Quasimodo. E opus caracterul condiției sociale umile : genialitatea valetului Ruy Blas. Înăuntrul aceluiași caracter, trăsăturile se înfruntă și duc la redempțiunea cîte unui personaj : curtezana Marion Delorme se purifică prin dragoste, Lucreția Borgia prin afecțiune maternă.

Prin antiteză, romanticii au încercat să exprime structura contradictorie a realității. Folosită prea rigid, antiteza simplifică uneori psihologia personajelor, le bruschează evoluția. Transformarea ocnașului Jean Valjean, pe care — după cum ni-l înfățișează Hugo — mizeria și condamnarea fără vină l-au transformat într-un fel de fiară hăituită, are loc deosebit de brusc. Gestul generos al episcopului Myriel declanșează un proces de conștiință din care Jean Valjean iese alt om, devine un adevărat sfînt laic. În această ipostază se păstrează pînă la sfîrșitul romanului. Cu toată puterea lui Hugo de a plăsmui personaje, transformarea aceasta de la negru la alb pare excesivă, lipsesc nuanțele, gradația, lipsește însuși procesul.

Se pot remarca alte procedee prin care romanticii au opus personajelor cristalizate ale clasicismului complexitatea

și mișcarea. Liricizarea intensă a prozei și teatrului romantic — mai ales în romantismul german —, meditația și visul opuse cotidianului, intervenția fantasticului au creat figuri cu totul deosebite de acelea, bine desenate, ale clasicismului, au dat o valoare relativă însuși conceptului de personaj. Fericul din *Undine* de La Motte-Fouqué, figurile demonice sau magicienii lui E.T.A. Hoffmann sînt proiecții poetice, și nu caractere în sensul definit al termenului ; după cum ar fi dificil să discutăm în termeni de logică a personajului proza poetică din *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis sau din *Sărmanul Dionis*. Proiecțiile lirice, aparițiile fantastice ale acestei direcții romantice anunță momente viitoare de istorie literară în care proza sau teatrul vehiculează figuri fără dimensiuni precise, creatoare de atmosferă sau avînd rosturi alegorice ; prefigurează teatrul simbolist al lui Maeterlinck sau teatrul parabolic din zilele noastre.

Altă cale romantică urmărește complexitatea mai aproape de înțelegerea raportului reciproc dintre caracter și împrejurări, proprie curentelor realiste. E citabilă în acest sens drama lui Alfred de Musset, *Lorenzaccio*. Inspirată dintr-un episod din Renașterea italiană, pe care i l-a sugerat lui Musset George Sand, piesa are sensibile ecouri shakespeariene. Reține din Shakespeare nu numai amestecul de tragic și de grotesc și bogăția de culori care l-au fascinat pe Hugo, ci drama interioară a unui caracter. Însuflețit de spirit republican, hotărît să-l ucidă pe Alessandro de Medicis, tiranul Florenței, Lorenzo de Medicis a cîștigat încrederea ducelui, împărtășindu-i și încurajîndu-i orgiile. Dar această concesie i-a alterat caracterul și i-a șubrezit convingerile. Variantă a lui Hamlet, Lorenzo, poreclit disprețuitor Lorenzaccio de către populație, ezită să săvîrșească fapta în care nu mai crede. Scepticismul lui va fi confirmat, căci uciderea ducelui va însemna doar triumful altei tiranii. Interesante sînt în plăsmuirea acestui personaj modificările pe care le imprimă concesia inițială. Răspunsurile caracterului modificat influențează evenimentele. Pe drumul acesta, înțelegerea romantică a personajului o întîlnește pe cea a curentelor realiste cu care romantismul s-a

interferat istoric. Se cunosc etapele romantice din scrisul lui Balzac sau Flaubert, rolul de teoretizator al romantismului pe care l-a avut Stendhal, trăsăturile romantice pe care le comportă proza lui Dickens.

Personajul în curentele realiste din secolul al XIX-lea.

Diversitatea națională și istorică face dificilă și stabilirea unor coordonate generale pentru literatura realistă din secolul al XIX-lea, deși existența unor asemenea coordonate nu a fost contestată nici de spiritele sceptice. Primatul observației, respectul față de obiect, în speță interesul față de transformările care au schimbat fizionomia societății, influența unui progres în salt al științelor naturii, luate uneori ca model pentru romancier și pentru critic (Balzac și Sainte-Beuve au exprimat idei înrudite cu privire la studiul și clasificarea societăților și caracterelor) — iată cîteva dintre coordonatele detectabile. Nu vom găsi aceste coordonate în stare pură decît dacă disociem și simplificăm ceea ce literatura ne oferă compozit și în interferență. În diferitele literaturi, curentele realiste s-au ivit în etape istorice diferite. Începuturile realismului englez și ale celui francez sînt aproximativ contemporane — în jurul lui 1830. Dar în timp ce, după 1860, în Franța frații Goncourt, apoi Zola vor căuta o formulă de continuare ce se va dovedi destul de diferită — naturalismul —, scrisul lui Dickens și George Eliot prelungește primul val al realismului englez. Influența socialismului fabian va crea la sfîrșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului nostru o altă mișcare realistă în Anglia, cu trăsături distincte, ilustrată de nume ca Bernard Shaw și H. G. Wells. De la Gogol la Cehov, dezvoltat pe trei sferturi de secol, realismul rus comportă diferențe interioare de o amploare comparabilă cu anvergura pe care a avut-o această mișcare în istoria literaturii ruse și în istoria romanului mondial. Rea-

lismul român, aflat în prima jumătate a secolului în interferență cu romantismul și cu forme *sui generis* de clasicism, se diferențiază și se maturizează în ultimul sfert al secolului. O evoluție similară se constată în literatura ungară sau poloneză.

Diferențele cronologice sînt dublate de diferențe în structura estetică, condițiile locale modificînd temele și motivele dominante, tipurile umane caracteristice, accentele. Se recunosc, totuși, în ansamblul acestor mișcări, trăsături și soluții care reprezintă un moment important în evoluția modului de a concepe și construi personajul. Aceste trăsături și soluții s-au clarificat și aprofundat treptat. În prima jumătate a secolului, unitatea personajului păstrează frecvent optica clasicizantă. „Fiziologiile“ la modă în scrisul francez din deceniile al treilea și al patrulea sînt mai localizate social și istoric, dar rămîn înrudite cu literatura de caractere. E de amintit la noi *Fiziologia provincialului* a lui C. Negruzzi. Observația de moravuri domină în *Suflete moarte,* dar tipologia e clasicizantă : o succesiune de caractere : avarul, scandalagiul, visătorul sterp, etc.

Există o sensibilă denivelare în ceea ce privește zonele de manifestare ale acestor mișcări realiste. Marile curente anterioare clasicismului, chiar și romantismul, care a ajuns să se identifice cu lirica, au fost prezente cu valori comparabile în epică și în dramaturgie. Realismul secolului trecut a lăsat puține urme în teatru. Piesele lui Balzac sînt documente de istorie literară. Capriciul redescoperirilor n-a reușit să extragă din zona mediocrității abilitatea artizanală, de inspirație didactică și filistină, a lui Dumas-fiul sau Augier. Cu excepția lui Shaw — nici el integrabil întru totul într-o mișcare pur realistă —, marile nume din teatrul secolului, Ibsen, Strindberg, dramaturgii simboliști au alte afinități literare.

Romanul, în primul rînd, ca și celelalte genuri de epică în proză — este vremea în care presa a contribuit la apariția schiței — găsește răspunsuri majore la cîteva dintre alternativele pe care le implicaseră opozițiile anterioare de atitudini.

Pornind de la observație, mișcările realiste devin în stare să dezlege contradicția dintre unitate și mișcare, contradicție

pe care am întîlnit-o confruntînd modurile clasicismului sau romantismului de a concepe caracterele. Realismul nu sacrifică un element în dauna altuia. Personajele sînt văzute în transformare, fără ca, în acest mod, caracterele să-şi piardă unitatea. În marile romane realiste, care urmăresc formarea unui om — în *David Copperfield*, *Educaţia sentimentală* etc. — vedem cum se încheagă imperceptibil caracterele. Dar aceste caractere nu sînt fixate o dată pentru totdeauna. Se modifică prin influenţa împrejurărilor şi contribuie la modificarea împrejurărilor. Orgoliul şi ambiţia lui Julien Sorel (*Roşu şi Negru*) au fost intensificate de umila lui condiţie socială şi de dispreţul cu care a fost tratat în familie de tatăl său, ţăran însetat de cîştig. Orgoliul se loveşte mereu de dorinţa de ascensiune. După împrejurări, se afirmă cînd o trăsătură, cînd alta. Neputînd alege *roşul* — cariera militară — e nevoit să se îndrepte spre cariera clericală. Julien îşi face educaţia ipocriziei, învaţă să-şi ascundă gîndul şi sentimentele, se preface bigot. În casa domnului de Renal vorbeşte cu oroare despre Napoleon, al cărui portret îl păstrează sub pernă. La seminar se obişnuieşte să-şi calculeze fiecare vorbă. Dar, pînă la sfîrşit, mîndria lui de om de origine umilă, care se simte superior celor cu naştere ilustră sau cu avere, izbucneşte şi ruinează tot ce izbutise ambiţia. Cînd e judecat, Julien plăteşte cu capul satisfacţia de a spune adevărul în faţa juraţilor.

Jocul caracter-împrejurări transformă caracterele, transformă şi relaţiile interumane, dîndu-le cursul sinuos, explicabil şi surprinzător al vieţii. Pasiunea dintre Anna Karenina şi Vronski s-a ivit cu forţă torenţială, i-a silit pe cei doi să rupă celelalte relaţii de familie şi sociale. Dar situaţia lor e falsă, sînt renegaţi de mediul lor. Această situaţie le alterează pînă la urmă relaţiile. Anna încearcă să se împotrivească la eroziunea dragostei de către convenţii. Vronski este însă mai sensibil la poziţia lui falsă, şi răceala lui treptată, rău ascunsă, o va împinge pe Anna la sinucidere. Va fi ruinată definitiv şi existenţa lui Vronski.

Cu o forţă de penetraţie pe care G. Călinescu a ştiut s-o descifreze printre greoaiele fraze moralizatoare, Slavici sur-

prinde în *Moara cu Noroc* un proces de tip asemănător. Concesiile făcute de Ghiță pentru a-și asigura sprijinul profitabil al lui Lică Sămădăul minează căsnicia lui cu Ana, îi ațîță gelozia neputincioasă, care va duce pînă la urmă la uciderea Anei.

Astfel, în epică sau dramaturgie, întîmplările se desfășoară prin acțiunea reciprocă dintre caracter și împrejurări; personajele reacționează potrivit caracterului lor — deci acționează asupra împrejurărilor —, dar la rîndul lor, caracterele sînt modificate mereu de împrejurări.

De aici, capacitatea mișcărilor realiste de a surprinde complexitatea și transformarea. Personajele nu sînt fixate de o singură trăsătură. Există și tipul de personaj dominat de o pasiune: Grandet stăpînit de avariție, Goriot de dragoste părintească, Rastignac de ambiție. Dar și în aceste cazuri, scriitorul e în stare să descopere mișcarea, modul cum pasiunile ajung să altereze și să transforme restul caracterului.

De la baronul Hulot, înalt funcționar al imperiului, păstrînd încă ținută și eleganță, la bătrînul libidinos care cumpără adolescente și sconteazǎ moartea soției lui, patima a devorat ca un cancer caracterul, a mutilat fațada, a lăsat numai obsesiile.

În general însă, realismul e interesat de complexitatea caracterelor, de felul cum pasiunile și impulsurile se armonizează sau se ciocnesc.

Transformarea nu are loc cu bruschețea, uneori simplificată, din romantism. Nici nu există un singur tip de transformare. Pornind de la observație, realismul ține seama de diversitatea situațiilor posibile. Există personaje care nu se transformă aproape de loc, fie că sînt fixate de o pasiune, ca personajele balzaciene, fie din sărăcia sufletească și automatizare. Slăbiciunea de voință îl face pe Oblomov să trăiască vegetativ. E mai mică deosebirea dintre acest om cu însușiri reale, dar paralizat de inerție, și Zahar, care stă tot timpul culcat pe cuptor, decît cea dintre Oblomov și Olga sau Stolz.

În această direcție, semnificativă pentru realism este capacitatea de a sesiza procesul, felul uneori lent, imperceptibil, alteori brusc, în care are loc devenirea psihologică. Persona-

jele se schimbă, dar însuşirile principale îşi păstrează contururile. În Pierre Bezuhov, transformat de dragostea lui pentru Nataşa şi de experienţele prizonieratului, recunoaştem ingenuitatea şi bunătatea activă.

Amploarea parcursului şi intensitatea schimbărilor au varietatea vieţii. Capacitatea de a urmări procesul e definitorie pentru curentele bazate pe observaţia comportării şi pe observaţia dinamicii sufleteşti.

Clasicismul se ocupase de omul normal, sociabil şi echilibrat. Romantismul fusese interesat de formele atipice, de genii şi de monştri — G. Călinescu a ilustrat această opoziţie pe planuri multiple. Anomalia cercetată sistematic, cu o optică de clinică literară şi cu iluzia unei explicări complete, avea să devină preocuparea naturalismului. Cei mai mulţi realişti revin la omul normal, considerat nu în generalitatea clasică, ci în diversitatea lui individuală şi istorică, în nenumăratele lui întruchipări pe care le oferă observarea realului. Excepţiile sînt importante : preferinţa lui Stendhal, apoi a lui Mérimée pentru energiile neobişnuite, nemeschinizate de cultul banului, monomanii lui Balzac. Dar Esmond, Nicholas Nickleby, Litvinov, Levin sînt oameni medii. Termenul fiind conceput cu toată demnitatea umanului, comportă dimensiuni diverse, pasiuni şi frămîntări. Aceste personaje nu sînt genii, nici damnaţi. Trăiesc condiţia umană în principalele ei momente. Neliniştile lui Levin, întrebările asupra vieţii şi morţii anunţă apropiata criză mistică a creatorului său. Sînt personaje la fel de îndepărtate de funcţionarii de minister ai naturaliştilor ca şi de corsarii byronieni.

Urmărită consecvent, observaţia realului duce totuşi de la personajul şi situaţia medie la situaţia liminară, la personajul atipic — observat şi nu hiperbolizat romantic. Este conştiinţa şi înfruntarea treptată a morţii la un om care a dus pînă acum o existenţă confortabilă şi banală (*Moartea lui Ivan Ilici*). Este meditaţia din pragul neantului şi seninătatea prinţului Andrei rănit pe cîmpul de la Austerlitz. Zonele umbrite ale conştiinţei, patologia caracterelor, oamenii indefinisabili, alternînd între abjecţie şi sacrificiu de sine, îşi fac loc în literatură. La frontiera curentului, dînd realismului

psihologic accente vizionare şi iritînd spiritele prea ponderate, opera lui Dostoievski e revendicată mereu drept precursoare de către literatura contemporană.

Fără a deveni preocupare obsedantă, interesul pentru stările de margine şi pentru figurile atipice e propriu realismului. Începe a creşte şi în epică locul sugeratului, al comunicării indirecte, întrerupte, al observaţiilor ambivalente. Nu au ponderea pe care au căpătat-o în poezie, mai ales odată cu momentul simbolist. Dar sugestia şi imprecizia intenţionată devin şi în proză mijloace de a crea clarobscurul vieţii interioare şi al relaţiilor dintre oameni. Pe lîngă Dostoievski, nuvelistica lui Cehov e cel mai notabil exemplu.

În stare să surprindă procesul transformării, realismul e interesat şi de vîrstele de care clasicismul nu se ocupase — copilăria, adolescenţa. Copilul, înţeles şi înfăţişat nu ca un adult miniatural, ci cu psihologie şi comportare specifică, apăruse mai de mult, o dată cu pregătirea literară a romantismului. Se pot cita cîteva pasaje din *Confesiunile* lui Rousseau, care a şi teoretizat acest interes în romanul său pedagogic *Emile*. Interesul stăruitor e mai tardiv. Corespunzînd progreselor psihologiei infantile, apar în secolul al XIX-lea mari romane sau piese închinate copilăriei, scrieri cu optică şi rezonanţe noi. Astfel sînt povestirile autobiografice cu care a debutat Tolstoi — *Copilăria, Adolescenţa, Tinereţea* —, *Tom Sawyer* şi *Hucklebery Finn* ale lui Mark Twain, *David Copperfield* de Dickens, apoi *L'Enfant* al lui Vallès, *Poil de carotte* al lui Jules Renard, romanele autobiografice ale lui Anatole France.

Personajul în scrisul contemporan.

Constatarea diversităţii şi menţionarea caracterului aproximativ al generalizărilor sînt mai necesare decît oriunde cînd au drept obiect literatura contemporană. Lipseşte de astă dată o axă centrală, cum a fost valorificarea observaţiei

pentru realismul secolului trecut. Sensurile, valorile se interferează și se opun. Alături de investigarea unor teorii a căror prospectare a început mai de mult, alături de descoperirea de teritorii noi — facilitate și de apariția unor noi tendințe în psihologia contemporană și a unor direcții filozofice (psihanaliza, behaviorismul, bugsonismul, fenomenologia, existențialismul), drumuri care atrag prin îndrăzneală și vigoarea negației se înfundă, dizolvă personajul într-o succesiune de aparențe psihice. E notabilă aprofundarea umanului pe plan literar. Formula aceasta provoacă zîmbete superioare sau irită estetismul consecvent, care consideră rudimentară și simplist mimetică orice raportare a literarului la realitatea internă sau externă. Dar acest zîmbet superior e în contratimp și cu semnificațiile contemporane ale literaturii, și cu direcțiile principale ale criticii. Într-o interesantă intervenție la o dezbatere scriitoricească din 1964, Tudor Vianu a considerat drept caracteristică pentru literatura majoră din zilele noastre gravitatea ei și refuzul gratuității formale. Efortul de a aprofunda se unilateralizează uneori, urmează o singură cale, practică o unică formulă, în opoziție cu alte direcții la fel de unilateralizate.

Situația aceasta explică dificultatea încercărilor de a defini conceptul de modernitate în literatură. Explică și soluțiile cu subtext sceptic care înlocuiesc generalizările socotite imposibile prin schițări de tipuri aproximative, fluctuante. Dar fără a căuta trăsături generale se pot urmări mai multe linii de forță în înțelegerea personajului.

În prealabil trebuie notat că și frontiera pe care pare a o trasa termenul de contemporan e mobilă. Printr-o convenție mai mult sau mai puțin arbitrară, o putem situa la sfîrșitul ultimului război și ne putem mărgini să discutăm curentele ultimelor două decenii. Încălcarea frecventă a acestei frontiere este însă inevitabilă. La fel de dificilă e desemnarea precursorilor. Se vorbește în mod obișnuit de opera lui Dostoievski, ca de primul și fundamentalul punct de pornire, și de trei scriitori, Proust, Kafka, Joyce, din care s-ar fi născut epica modernă. Ca orice formulă prea rotunjită, și aceasta e simplificată. Se confundă dimensiunea artistică cu puterea

de influență, laturi care nu coincid totdeauna. Kafka a dobîndit lent popularitate, mult după moarte. Animator și spirit critic neobișnuit de mobil, cu mai puțină substanță în opera lui epică, André Gide a avut o acțiune ușor de sesizat, mai ales prin romanul lui *Falsificatorii de bani.* Ecouri puternice a generat în jurul lui 1930 trilogia *U.S.A. a* lui John Dos Passos. N-ar putea lipsi Thomas Mann din această listă ce se poate prelungi, după cum dintre dramaturgi n-ar putea lipsi Pirandello, O'Neill și astăzi relativ uitatul Giraudoux.

E necesar de menționat extensia mai mare a acestei liste, pentru că și astfel se explică direcțiile divergente.

Dintre teritoriile investigate anterior și explorate stăruitor, complexitatea comportărilor devine înțelegere mai subtilă a jocului aparență-esență. Încă de acum patru decenii, reluînd un text al lui Oliver Wendell Holmes, Unamuno insista în prefața la *Trei nuvele exemplare* asupra diferențelor pe care le comportă la același personaj felul lui de a se vedea, felul în care-l văd alții, și caracterul real. Teatrul pirandellian revine mereu asupra nepotrivirii dintre diferitele moduri de comportare pe care le compune o existență socială falsificată. Alternarea măștilor face incognoscibilă esența caracterelor. Oamenii sînt „așa cum ni se par" — idee întrupată de Pirandello într-o piesă-parabolă *(Così è, se vi pare).* Modificările de optică fac greu cognoscibile sau incognoscibile relațiile umane, permit interpretări deosebite ale acelorași fapte, văzute prin optici deosebite. *Cvartetul Alexandria,* ciclul de romane al lui Lawrence Durrel, a avut anii trecuți o faimă care tinde să se risipească. Volumele prezentau succesiv aceleași fapte în interpretări și cu accente deosebite. Procedeul e mai vechi. L-a practicat Gide în ciclul *L'école des femmes,* Jules Romains în *Le dieu des corps.* Ca multe dintre procedeele moderne, și acesta e ambivalent. Poate să constituie un mijloc mai flexibil de a aprofunda relații interumane. Accentuează ambiguitatea faptelor și caracterelor, dificultatea de a le surprinde, dar sondează zonele obscure și traduce irațional în inteligibil, păstrînd clarobscurul. Camil Petrescu a făcut pionierat în această direcție, confruntînd puncte de vedere și procedee diferite (jurnalul intim, scrisoarea, narațiunea,

nota de subsol). Dacă romancierul păstrează cu gelozie enigma raporturilor dintre Fred Vasilescu și doamna T., caracterul și destinul lui Ladima sînt sondate cu sentimentul posibilei elucidări progresive. Romanul și teatrul contemporan creează mereu impresia de infinit mic al vieții psihice, de zone care se dezvăluie succesiv, de „profunzimi opace". De aici și modul în care imensa umbră a lui Dostoievski se percepe la personalități de anvergura unui Faulkner. Dar între sondajele care încolțesc necunoscutul fără a-l simplifica sau lumina brutal și relativizarea programatică există o netă diferență de atitudine.

Cele două planuri — reacția exterioară și dinamica interioară —, inseparabile în romanul secolului al XVIII-lea și al XIX-lea — tind să se separe, fără ca separația să devină totală decît în scrieri demonstrative și programatice. Dar de la multiplicarea unghiurilor din care e considerat personajul se poate ajunge la păstrarea unuia singur: omul perceptibil din afară sau omul-flux al conștiinței. Termenul de behaviorism aplicat în literatură nu e doar o metaforă. Direct sau indirect, se constată raportul dintre behaviorismul lui Watson, dintre psihologia care refuză introspecția și literatura cantonată în observația de gesturi și comportări — proza pe un ton egal, cu o voce intenționat uniformă, pe care o practică Hemingway, Caldwell, Steinbeck. „Comportamentismul" ca o direcție definită aparține anilor 25—45. Dar rămîne în proza americană din zilele noastre o neîncredere față de analiza sistematică și parentetică sau chiar o neîncredere față de orice fel de analiză. O întîlnim la scriitori și opere cu structură foarte diferite, la personajele dezlănțuite ale beatnicului Jack Kerouac sau la cerebrala și ironica Mary McCarthy. E semnificativ că o asemenea direcție, care atrage prin sobrietate, iradiază și pătrunde în zonele extraliterare ale romanului de aventuri — de „serie neagră". Foiletoanele istorico-aventuroase de pe la 1850 erau construite după procedeele romantismului, îngroșate pînă la caricatură (antiteza, lovitura de teatru, declamația patetică). Romanul polițist „negru" consemnează sec fapte și comportări. La un nivel minim de calitate a stilului, filiația e ușor de perceput. În acest tip de

literatură a comportamentului, dimensiunea interioară nu dispare decît la mediocri. Descifrate din gesturi și cuvinte (adesea din cuvinte imperfecte, împiedicate, voit plate), refuzînd indiscreția comentariului analitic sau a autoanalizei, rezonanțele interne sînt prezente la Hemingway sau la Steinbeck, uneori cu o forță de penetrație intensificată de modul indirect al comunicării.

Restrîngerea unghiului s-a realizat la cîțiva dintre principalii romancieri ai timpului prin fixarea la optica interioară. Asociația mecanică, jocul memoriei involuntare care readuce în conștiință fapte înlănțuite capricios, la Proust — vibrația impresiilor și afectelor fugitive, la Virginia Woolf, monologul interior, care înregistrează ca o celulă fotoelectrică înlănțuirea discontinuă de lumini și de intensități a vieții interioare, fără a mai comenta, ca o înregistrare de *comportare internă*, sînt drumurile principale din ultima jumătate de secol. Practicate cu anvergura lui Proust, Joyce, Woolf, ele au contribuit esențial la transformarea peisajului romanesc.

S-au notat mai de mult influențele filozofice și psihologice care încadrează aceste transformări : fluxul conștiinței, așa cum l-a conceput William James, filozofia bergsoniană, axată pe mișcare și pe durată.

În toate cazurile citate, restrîngerea programatică a cîmpului de observație a permis o mai mare acuitate a investigației. Parțializarea există, dar ea nu înseamnă eliminarea omului ca entitate literară, dispariția personajului. „Noul roman“, antiromanul francez, și-o propune însă. Faptul e enunțat războinic în eseistica sclipitoare pe care o practică Alain Robbe-Grillet sau Nathalie Sarraute. „Prea mult ni s-a vorbit de personaj — scrie Robbe-Grillet. Și din păcate nu s-a terminat încă. Cincizeci de ani de maladie, certificatul mortuar înregistrat în mai multe rînduri de cei mai serioși eseiști, nimic n-a reușit încă să-l arunce pe de piedestalul pe care îl așezase secolul al XIX-lea. A devenit astăzi o mumie, dar tronează mereu cu aceeași majestate — falsă — în mijlocul valorilor respectate de critica tradi-

ţională. Chiar după aceasta s-ar recunoaşte adevăratul romancier : „creează personaje"...[1]

Argumentarea care însoţeşte acest preambul sarcastic se bazează pe faptul că în operele semnificative contemporane nu întîlnim echivalentele personajelor din secolul al XIX-lea, cu stare civilă definită, biografie, nume propriu. Sînt citaţi Sartre, Camus, Céline, Beckett, Faulkner, Kafka. „Lumea noastră de astăzi e mai puţin sigură de sine, mai modestă poate, pentru că a renunţat la atotputernicia persoanei, dar în acelaşi timp mai ambiţioasă, pentru că priveşte mai departe" [2].

O critică înrudită a conceptului de „om" şi „uman" a încercat pe plan filozofic Michel Foucault (*Les mots et les choses*). Dar aşa cum, chiar în cîmpul structuralismului, dizolvarea umanului e respinsă de Jean Piaget şi e combătută de pe poziţii neoumaniste de Mikel Dufrenne, rechizitoriul lui Robbe-Grillet împotriva personajului, conceput ca un vestigiu al secolului trecut, nu e consistent. Putem într-adevăr constata că în „romanul-privire", pe care îl practică Robbe-Grillet, personajul dispare transformat într-o siluetă care se agită printre obiectele luminate uniform. Că în cealaltă variantă a „noului roman", la Nathalie Sarraute, se dispersează în stări anonime de la periferia conştiinţei, în „tropisme", în „subconversaţie". La ei, într-adevăr, personajele s-au atomizat, au devenit siluete mobile şi stări eterogene. Dar experienţele adesea ingenioase pe care le practică acest tip de proză sînt — cu excepţia unor pagini strălucitoare — artistic încă neconcludente. Şi — aşa cum s-a amintit la începutul acestui capitol — personajul romanesc contemporan e departe de a confirma şi experimentele şi argumentarea „Noului roman".

Dintre exemplele citate de Robbe-Grillet, două — Beckett, Kafka — se referă la un tip de literatură alegorică, frecventă în ultimele decenii. Lucrul e semnificativ şi a fost copios discutat în critică. Figurile care populează o alegorie nu pot avea condiţie de personaje, fixează o situaţie semnificativă.

---

[1] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1963, p. 31.
[2] *Ibidem*, p. 63.

Ar fi lipsit de sens să discutăm construcţia unui „personaj" care exprimă la Beckett aşteptarea anxioasă sau capacitatea sa conştientă de a se iluziona, la Kafka condiţia „vinovatului fără vină", aşa cum n-ar avea sens să cerem „condiţii de caracter" în fabulistică sau în alte forme de literatură alegorică. Dar în celelalte exemple date de Robbe-Grillet — şi lista s-ar putea mult prelungi — situaţia e alta. A apărut un mod nou de a concepe şi construi. Nu mai avem personajele balzaciene cu biografie certă, narată într-o paranteză, cu un traseu net delimitat de evoluţie. Sînt personaje surprinse intermitent, adesea parţial. Dar există o entitate mobilă, o unitate în mişcare în care recunoaştem avatarul nou al vechiului concept aristotelic. Acuzaţia de antropocentrism pe care Robbe-Grillet o aduce acestei persistenţe a personajului (din nou se poate face apropierea de Michel Foucault, deşi textul lui Robbe-Grillet e anterior) este impresionantă la prima vedere. Dar nu face decît să constate raportul inseparabil dintre artistic şi uman. Chiar în termeni nonfigurativi, în plastica abstractă, raportul continuă să funcţioneze, combinaţiile de forme şi culori transpunînd cu inevitabilă aproximaţie atitudini, stări, idei. Epica fără acţiune şi fără personaje definite poate fi — şi este — viabilă în tipuri speciale de literatură, cum e menţionata reapariţie a alegoriei. Consacrarea ei categorică drept o condiţie definitorie a „noului roman" e neconvingătoare, ca şi actul de deces al personajului, redactat cu vervă de Robbe-Grillet.

Mai trebuie pomenită altă trăsătură care tinde să anuleze aceeaşi categorie literară. În *Falsificatorii de bani*, Gide a introdus printre personaje un romancier care se luptă cu gestaţia unui roman. În paginile „jurnalului lui Edouard", personajul-romancier, şi în naraţiunea propriu-zisă a lui Gide erau consemnate ezitări între mai multe soluţii artistice. Gide romancierul şi Edouard eroul discutau soarta personajelor cu o anumită cochetărie a incertitudinii. E aici o descompunere a actului creaţiei, practicată înăuntrul operei. Paralel, au început a se înmulţi paginile de memorialistică, „jurnalele de creaţie". Gide însuşi a scris un jurnal al *Falsificatorilor de bani*.

Scriitorul modern tinde uneori să-şi dizolve ficţiunea, aşa cum, în spectacolele de music-hall, unii iluzionişti au cochetăria de a arăta publicului mecanismul operaţiei surprinzătoare pe care tocmai au terminat-o. Comparaţia nu trebuie înţeleasă în mod exclusiv depreciativ. Demontarea ficţiunii poate fi exhibare iritantă. Poate avea alte semnificaţii — caracteristice pentru cerebralitatea artei moderne.

Fără a fi devenit foarte frecventă, dizolvarea ficţiunii se reîntîlneşte în roman la Aldous Huxley. *Votre Faust,* poemul dramatic al lui Michel Butor, comportă mai multe finaluri pe care le alege publicul. Înaintea lui Butor, o piesă a lui J. B. Priestley — *Cotitura periculoasă* — trasase şi ea două finaluri succesive — unul al adevărului generator de catastrofe, celălalt al minciunii confortabile, liniştitoare.

Ca şi atomizarea şi estomparea personajului, această relativizare pe care o implică renunţarea la ficţiune, la categoria posibilului artistic cu un coeficient minim de credibilitate, este pînă la urmă un drum ce se înfundă. Alături de descoperirile artistice şi psihologice, de noile teritorii investigate, constatăm şi în problematica personajului contemporan diversitatea contradictorie, amestecul de fapte cu semne algebrice opuse.

Mijloace de caracterizare.

În raport direct cu chestiunea centrală pe care o constituie logica şi unitatea personajului stă şi aceea aparţinînd, în aparenţă, tehnologiei literare, cu privire la mijloacele prin care se realizează unitatea „felului de a fi", unitate concepută atît de diferit de la epopeea sau tragedia Antichităţii pînă la Faulkner sau Sartre.

O enumerare sau o încercare de a clasifica astfel de mijloace ar duce doar la înşiruiri fastidioase şi la grupări mai mult sau mai puţin artificiale. De un mai real interes estetic, depăşind lista tehnologică, ar fi să discutăm cîteva dintre ele

în funcție de modul cum s-au modificat istoric înțelegerea și arhitectura personajului.

După Hegel, principalul mijloc de a caracteriza personajele în epică și în dramă e acțiunea. Definiția lui Hegel cu privire la epic comportă o latură care — *mutatis mutandis* — se aplică și dramaturgiei. Întîlnirile aventuroase cu accidente și hazarduri exterioare au date foarte diferite în tragedia neoclasică și în drama romantică. Dar oricît ar fi de diferite între ele momentele dramaturgiei și cele ale epicii, oricît de proprie ar fi situația fiecăruia dintre cele două genuri, persistă raportul caracter-împrejurare. Caracterul se dezvăluie după felul cum reacționează personajul la împrejurări. Pasiunea oarbă a Hermionei din *Andromaca* apare în modul cum ea, care a plănuit uciderea lui Pyrrhus, îi reproșează apoi lui Oreste actul la care singură l-a împins. În complexitatea acțiunii se dezvăluie complexitatea personajului.

Dar, alături de acest mijloc fundamental și întregindu-l, altele aparțin unor domenii felurite.

Ca mijloc unic sau principal, caracterizarea directă denotă astăzi o anumită stîngăcie a scriitorului. Începătorii sînt ispitiți frecvent să rezolve problema dificilă a construirii unui caracter enunțînd trăsăturile pe care nu le pot face să iasă în relief prin alte mijloace.

Ar fi însă simplist să considerăm prezența oricărei caracterizări directe drept semn de stîngăcie literară. Folosirea ei în clasicism se explică prin preferința acestui curent pentru portretul moral.

O dată cu Saint-Simon, portretul decupat în linii clare, portretul imobil, începe a fi înlocuit printr-un amalgam de trăsături fizice și morale în mișcare. În cîteva fraze, Saint-Simon a surprins transformarea pietății în ipocrizie la Doamna de Maintenon. Anecdotele care abundă în paginile de memorialistică modernă (la frații Goncourt, la noi la E. Lovinescu) au aceeași menire de a urmări evoluția unui personaj, de a confrunta, după cum a indicat Edmond de Goncourt într-o prefață, portrete din etape diferite.

Spre deosebire de nuvelă sau de roman, povestirea, în care autorul intervine mai direct, comentînd adesea, folosește

adeseori caracterizarea directă. Dar distincţia dintre povestire şi genurile mai strict organizate a fost şi e tot mai imprecisă.

La unii scriitori contemporani, caracterizarea directă ia forme mai complexe. În romanele sale, G. Călinescu foloseşte adesea procedeul portretului moral de tip clasic. Dar portretul se alcătuieşte nu din simple calificative, ci din mici fapte, relatate anecdotic. Astfel sînt caracterizate multe personaje din *Enigma Otiliei*. Aurica, fată bătrînă cu obsesia măritişului, ne e descrisă cum „în fiecare zi după orele cinci... se îmbrăca preferenţios în bluze albe şi foi negre, minuţios plisate, şi se pudra pe faţă în chip bătător la ochi, carminîndu-şi prea tare pometţii slabi ai obrajilor, ceea ce în acea epocă se socotea încă scandalos... Aurica vorbea despre căsătorie cu un interes tehnic, ca şi cum ar fi fost unicul scop serios în viaţă. O căsătorie oricît de banală i se părea pentru o fată «un noroc». Se informa despre toate nunţile cunoscuţilor, mergea la toate măcar în tinda bisericii, cerceta pe eroină înainte şi după eveniment şi arăta în faţa bărbatului respectivei recente mirese o stimă pierdută. Colecţiona beteală de la nunţi şi consulta cărturăresele cu frenezie".

O formă în aparenţă simplă, dar cu funcţie specială, a caracterizării directe o întîlnim la Hortensia Papadat-Bengescu. În romanele sale, unele personaje sînt însoţite adesea de o calificare care ar părea că le simplifică psihologia. Despre Lina din *Concert de muzică de Bach* se vorbeşte mereu cu adjectivul „bună". Sia e „proasta de Sia". Dar lectura romanelor ne arată că aceste calificări, departe de a urmări să simplifice personajul, subliniază diferenţele, eventual contrastul dintre opinia care circulă în privinţa lor şi realitate. „Buna Lina" ştie uneori să fie şi rea. Calificările sînt etichete, iar celelalte mijloace de caracterizare le confirmă sau le dezmint.

Astfel, un procedeu străvechi, care pare inseparabil de o concepţie fixistă asupra personajelor, devine uneori în stare să reflecte mobilitatea şi complexitatea, să traducă — pus în relaţie cu ansamblul operei — opoziţia dintre opinia în circulaţie şi realitatea mobilă a unui caracter.

Variante ale caracterizării directe, avînd aceeaşi funcţie, frecvente şi ele în clasicism, dar depăşindu-l istoric, sînt autocaracterizarea, folosită în literatura autobiografică (*Amintirile lui Creangă, În floarea vieţii* de A. France etc.), sau caracterizarea unui personaj făcută de către alte personaje. Acest din urmă mijloc se întîlneşte în teatru, dar uneori şi în epică. În *Moş Goriot,* doamna de Beauséans şi ducesa de Langeais comentează în faţa lui Rastignac biografia şi pasiunea lui Goriot.

Ponderea crescută a observaţiei a dus la folosirea unor mijloace specifice de caracterizare. Interesul pentru cadrul concret în care se petrece acţiunea, stabilirea unui raport între acest cadru şi caractere se accentuează în romantism care s-a interesat cel dintîi de culoarea locală sau istorică. Dar la principalii realişti, procedeul capătă o frecvenţă specifică. Se cunoaşte minuţiozitatea cu care a notat Balzac detaliile de cadru, de decor şi costum. *Moş Goriot* începe descriind cartierul în care se află pensiunea Vauquer, apoi trece la înfăţişarea casei, apartament cu apartament, pentru a ajunge la personaje.

Manipularea sistematică a procedeului a fost pusă în legătură cu influenţa fiziognomoniei lui Lavater. Corespondenţa dintre caracter şi fizionomie e extinsă la cea dintre caracter şi mediu, inventariat în cercuri concentrice, mergînd de la caracter la cameră şi mobilier. Interesul pentru mediu, descris mai puţin sistematic, există însă şi la Flaubert, se asociază la Dickens cu o „poezie a obiectelor" care a făcut să circule cu privire la romanele lui formula de „realism magic".

E interesant că reînvie aici, căpătînd sensuri noi, o descoperire uitată. Diferenţierea felului de a vorbi al personajelor după sex, vîrstă, regiune, situaţie socială am întîlnit-o în *Arta poetică* a lui Horaţiu. Interesat de generalitatea tipurilor, clasicismul a neglijat astfel de deosebiri. Chiar într-un roman picaresc cu ţinută stilistică clasică, cum e *Gil Blas,* tîlharii şi aventurierii vorbesc în stilul elegant, fin şi clar al romancierului. Desfiinţînd ierarhiile stilistice, romanticii s-au interesat de argou. O parte masivă din *Mizerabilii* consemnează argoul borfaşilor din Parisul de la 1830. Dar teatrul şi ro-

manul romantic practică în mică măsură diferenţierea prescrisă de Horaţiu. Mişcările realiste au aprofundat-o pe ambele planuri — în limba personajelor şi în cea a naratorului.

Se cunoaşte virtuozitatea cu care Caragiale a notat în nuanţe de limbaj stadiul de dezvoltare al tipurilor sociale. Personajele din schiţe sau din piese, reprezentative pentru începuturile unei burghezii aflate încă mai aproape de tarapană, de negoţul patriarhal, folosesc un limbaj care nu cunoaşte franţuzismele, ci doar unele grecisme. Astfel de personaje stîlcesc puţinele neologisme în uz. Nea Niţă din *Răsplata jertfei patriotice* vorbeşte despre „temei la catastif". Singurul său neologism — „fitanţie" — e legat, bineînţeles, de negoţ şi capital. Chiar şi jupîn Dumitrache, cu toată îngîmfarea lui, mai rosteşte cîte un „cabulipseşte". Dar jupîn Dumitrache, om politic liberar şi căpitan în Garda Civică, şi-a împestriţat limbajul cu neologisme desfigurate. El spune : „să ne onoreze cu atîta cinste", sau „nu o mai maltrata, domnule, cu o vorbă bună". Funcţia caracterizatoare a limbajului iese la iveală dacă comparăm limbajul celor două surori, Veta şi Ziţa. Aflată într-un stadiu încă patriarhal, Veta vorbeşte mai simplu şi nu apreciază rafinamentele de stil sau costum. Comedia de la „Union" o plictiseşte. Stilul pompos şi ţinuta lui Rică o fac să rîdă. Ziţa, care a fost crescută la pension, se află într-un stadiu mult mai avansat de rafinament. Ea vorbeşte amestecînd pe „ţaţo" cu franţuzismele — „eram ambetată absolut" — şi e sedusă de versurile franco-române ale lui Rică Venturiano.

Ca şi limba personajelor, limba povestitorului capătă în epica secolului trecut rosturi caracterizatoare. Există mai vechi procedee stilistice, prin care povestitorul poate dezvălui indirect trăsăturile de caracter ale personajelor. Ironia subliniază laturi negative, calificînd un personaj într-un mod voit nepotrivit. Dimpotrivă, sarcasmul fixează mai direct o stare morală.

Un procedeu, care, apărînd mai de mult chiar la unii scriitori clasici, a căpătat răspîndire mult mai tîrziu, este „stilul indirect liber" sau imitaţia stilistică. Povestitorul vorbeşte

despre un personaj, împrumutîndu-i stilul și prefăcîndu-se că folosește propria lui optică.

Imitația stilistică a fost discutată în critica franceză de Thibaudet, la noi de Vianu, sub denumirea de „stil indirect liber". Thibaudet l-a considerat pe Flaubert drept inventatorul procedeului. Discutînd această afirmație, Proust a arătat însă că se pot întîlni exemple în La Fontaine. Observația lui Thibaudet rămîne valabilă în sensul că ceea ce în versurile lui La Fontaine era accidental, devine, o dată cu jumătatea secolului al XIX-lea, procedeu stilistic practicat de mai mulți prozatori, cu o largă gamă de efecte. Îl întîlnim în literatura universală la Flaubert, apoi la Zola și la ceilalți naturaliști, în literatura noastră la Slavici și Caragiale, apoi la Rebreanu.

Într-o schiță de Caragiale, povestitorul consemnează : „S-a petrecut pînă la șapte dimineața, cînd Aurora cu degetele ei de roză a venit să bată la ușa orizontului și să stingă cu privirile ei lumina petroleului, amintind infatigabililor dănțuitori că trebuie, cu regret, să se despartă".[1] Scriitorul ne vorbește în stilul personajului său, Turturel, cronicarul monden din *High-Life*.

Ar fi excesiv să se afirme că în epica și dramaturgia zilelor noastre a dispărut caracterizarea prin diferențierea limbii personajelor. Dar în anumite direcții, unde procedeul alegoric modifică însuși conceptul de personaj, accentul cade nu pe o diferențiere, ci pe o trăsătură comună, automatizarea limbajului, locurile comune sau nonsensurile devenind moduri de comportare, interesînd nu prin semnificație, ci ca simptom. Mai puțin frecvent, modificat de diversitatea opticilor artistice, diferențierea limbajului reapare adesea. E suficient să reamintim cum insistă Proust asupra ticurilor verbale ale doamnei Verdurin și ale doctorului Cottard, asupra șabloanelor pompoase ale domnului de Norpois.

Nu toate procedeele de caracterizare au aceeași generalitate. Unele sînt specifice unui singur gen. Astfel este, în teatru, caracterizarea prin indicația scenică, care, la Caragiale, la Bernard Shaw sau la Camil Petrescu dobîndește o mai mare

---

[1] I. L. Caragiale, *High-Life*, în *Opere*, II, E.S.P.L.A., 1960, p. 79.

importanță. Deși în anumite scrieri în proză, astfel în schițele lui Caragiale, aflate de altfel la frontiera cu dramaturgia, se poate întîlni corespondentul indicației scenice din teatru, procedeul rămîne specific dramaturgiei.

Și istoricul acestui procedeu e semnificativ pentru fluctuațiile pe care le cunoaște instrumentarul literar în funcție de modificări estetice mai largi. Indicațiile scenice sînt foarte sumare în dramaturgia veche, au funcții pur regizorale, indică decorul, un gest sau o mișcare ce condiționează înțelegerea textului (astfel în quiproquourile din comedie). Mai tîrziu, la Diderot, apoi în dramaturgia romantică, indicațiile se înmulțesc, cadrul, decorul, căpătînd o importanță caracteristică. La mai mulți dramaturgi din secolul al XIX-lea și din secolul nostru, funcției regizorale i se adaugă una de tip epic. Dramaturgul își portretizează personajul într-o manieră asemănătoare celei a romancierului, îl analizează, conversează uneori cu cititorul. De la fișele de personaje și descrierea minuțioasă a scenei mute în finalul *Revizorului* procedeul revine la Caragiale, Shaw, Camil Petrescu. Cîteva texte cursive din *Danton* sînt transformate în fragmente eseistice.

Rolul indicațiilor scenice se atenuează într-o mare parte din dramaturgia modernă. Minuțioase la Dürrenmatt, ele se împuținează în dramaturgia absurdului, care își intensifică și prin acest refuz ambiguitatea.

VI

COMPOZIŢIE

E curios că problemelor arhitectonice ale operei nu le este acordată aceeaşi importanţă în principalele sinteze de estetică literară contemporană. In timp ce întreaga concepţie a lucrării lui Ingarden — *Das literarische Kunstwerk* — se axează pe arhitectura straturilor, în timp ce W. Kayser se ocupă într-o mare parte din *Das sprachliche Kunstwerk* de construcţia *(Der Aufbau)* operei, discutată pe genuri, *Theory of Literature* a lui Wellek şi Warren nu comportă un capitol anume consacrat problemei. Chestiunile compoziţionale sînt tratate lateral, dispersate în diferite capitole, în acela despre esenţa operei literare sau în cel despre genuri. O explicaţie ar putea fi accentul pus de cei doi autori pe metodologia studiului literaturii, accent care duce la neglijarea cîtorva laturi importante.

Oricum, problematica organizării operei literare e fundamentală. Căutînd o delimitare a conceptului de literatură, ne-am oprit şi la diferenţa specifică pe care o constituie modul literar de organizare a comunicării verbale în raport cu comunicarea practică sau teoretico-ştiinţifică. Este organizarea unei individualităţi polisemnificative, a unei unităţi mobile în care elementele se pot afla în relaţii reciproce riguroase sau laxe, dar rămîn mereu subordonate întregului, îşi află prin el rosturile. Modul cum s-a modificat şi se modifică această organizare, situaţiile diverse pe care le-a creat evoluţia istorică şi diferenţierile după genuri nu pot ieşi din cîmpul atenţiei decît dacă rămînem la scepticismul crocean şi considerăm individualitatea fiecărei opere ireductibilă la relaţii şi la generalizări. Şi pe acest plan e o atitudine astăzi puţin frec-

ventă. Cele mai multe direcţii, cea structuralistă în special şi cea fenomenologică după care se ghidează Ingarden, se întîlnesc cu estetica literară marxistă (Lukács, Goldmann) în interesul pe care îl arată problematicii organizării.

Dincolo de acordul asupra importanţei unui grup de întrebări, constatăm însă aceeaşi diversitate de metode şi de răspunsuri. Diversitatea începe şi aici de la terminologie. Termenul de structură, folosit mai demult în încercări teoretice engleze sau americane (Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, 1925) e astăzi strîns asociat cu direcţia structuralistă, în aşa măsură încît folosirea lui, într-un sens mai larg, de către Wellek, a dus la includerea paradoxală a acestui teoretician într-o antologie de texte structuraliste. Avem de ales între *compoziţie*, termen preferat de critica franceză, şi *construcţie*, folosit, după cum am văzut, de Ingarden sau Kayser.

Amîndoi termenii sînt imperfecţi, fiecare dintre ei comportînd sensuri diferite şi divergente. În cazul primului, sensul de compoziţie şcolară sau de creaţie muzicală nu comportă riscuri de confuzie cu cel arhitectonic la care ne referim. Dar prin contaminare, organizarea operei literare poate fi gîndită ca o activitate neapărat conştientă, intenţionată. Este — după cum vom vedea — baza consideraţiilor lui Albert Thibaudet, atunci cînd tăgăduieşte existenţa compoziţiei în roman. Dar termenul de compoziţie, în sens de arhitectură a operei, are caracterul aproximativ al unei metafore critice de uz curent, şi nu implică existenţa unui plan prealabil, urmărit cu rigoarea arhitectului. Este riscul de confuzie de care se ciocneşte şi celălalt termen — „construcţia". Pe oricare dintre cei doi termeni l-am păstra, e necesar să eliminăm caracterul obligator de intenţionalitate şi de arhitectonică realizată sistematic, caracter evident absent în mai multe tipuri de operă.

Rămînînd la termenii uzuali de compoziţie sau de construcţie — cu toate dezavantajele pe care nu le evită — o facem pentru că ni se pare şi aici preferabil riscul echivocurilor posibile, risc pe care precizia contextului îl poate elimina, faţă de rigiditatea şi de spiritul de sistem în care alunecă cele mai multe terminologii create ad-hoc.

În cadrul acestor preliminarii terminologice se impune și disocierea unui sens larg al compoziției de altul cu cîmp limitat, am spune, mai modest. În sens larg, compoziția se referă la organizarea tuturor componentelor unei opere într-o configurație, la „sistemul de sisteme", la structurile ierarhizate ale structuraliștilor. Problema, pusă astfel, e inepuizabilă. Poate fi — și este — obiectul preocupărilor teoretice care disting tipuri de relație în tehnica narațiunii, în cea a figurilor de stil sau a versificației etc., etc. De fapt, în cadrul sistematizării pe care am adoptat-o, aceste probleme ale organizării intră în cîmpul de interese al altor capitole— sînt subsumate problematicii personajului, stilului, chestiunilor de prozodie. În asemenea sistematizări sînt discutate în mod fatal parțial. Devin relație între doi sau cîțiva termeni, între tipul de personaj și procedeele care îl profilează, între gen, structură prozodică și (în cazul operelor mai vechi, care au respectat ierarhia stilurilor) între gen și stilul adecvat, *gravis* sau *humilis*.

Ca o problemă de ansamblu, ca organizare a tuturor sau măcar a principalelor componente ale operei, compoziția se revarsă peste teritoriul esteticii literare. Fiecare operă fiind — ca o condiție de existență estetică — o individualitate nerepetabilă , avem de-a face cu o infinitate de unități arhitectonice. Problema aparține criticii, care — în fața operei — nu-și propune să traducă sistematic, noțional sau metaforic acest plan arhitectonic. Ar fi iluzoriu și profund plicticos. Dar prin diverse modalități de apropiere — între care, pentru moment ca o aspirație, se numără și structurile ierarhizate —, arta criticului trasează profilul unei individualități, fie autor, fie operă.

Teoretic, chestiunile de compoziție se pot discuta mai eficient dacă le reducem la un singur aspect, la o relație fundamentală : organizarea succesivă și simultană a faptelor în epică și dramaturgie, a impresiilor în comunicarea lirică (prin termenul general și destul de vag de impresii înțelegîndu-se afectivul, meditativul, volițiunalul, care pot toate alimenta această comunicare). În acest sens, redus *a priori*, dar care

permite considerații de ansamblu, vom discuta cîteva dintre multele probleme posibile de organizare a operei.

Căutînd să delimităm teritoriul literarului, am pornit de la diferențele de organizare dintre comunicarea literară, cea științifică sau filozofică și cea cotidiană, practică. Sînt perceptibile și diferențele de compoziție care există între fiecare artă și între diversele tipuri de artă.

În acest sens reapar, cu corectările pomenite și din unghiul construcției, diferențele dintre plastică și literatură. Contactul cu orice operă — tablou, simfonie, roman — e un proces cu durată minimală. Totuși, nu e contestabilă diferența dintre perceperea tabloului — care încheagă într-un laps de timp, prin reveniri și detalieri, o succesiune de impresii, de la început *globală* — și lectură sau audiția muzicală. Structura operei literare — citite sau auzite — se constituie în timp. Simultaneitatea artistică există în literatură, dar în timpul real e creată succesiv. Acțiunile simultane le citim una după alta și, datorită diverselor procedee narative, le acceptăm ca simultane. Fără să eliminăm elementele coexistente din organizarea operei, trebuie să constatăm că succesiunea are o pondere principală. Situația e inversă în plastică. Există acolo de mult o preocupare pentru ritmul liniilor, culorilor, volumelor și pentru alte implicații succesive. Metaforele criticii plastice care revin la ritm nu sînt gratuite. Ca pretutindeni, diferența propusă între plastică pe de o parte, literatură și muzică pe de alta, se estompează în formele de tranziție, din ce în ce mai numeroase în zilele noastre. Dar organizarea operei plastice se petrece în primul rînd într-un spațiu (care nu se confundă, evident, cu cel real, are dimensiuni și relații proprii, creează în pictură din două dimensiuni trei, eventual patru, dacă luăm în considerare timpul). Este un spațiu perceput global. Diferența de situații, estompată de tipurile plastice moderne, subzistă chiar în această etapă. E cu atît mai sensibilă pentru etapele anterioare care au fost preocupate de legile specifice (perspectiva în pictură) și de raporturile estetice optime („numărul de aur", structura piramidală din tablourile Renașterii etc.).

Și în literatură se pot distinge diferențe compoziționale de la un gen la altul. De aceea, W. Kayser discută „construcția" pe genuri. Didactic mai satisfăcătoare, o asemenea sistematizare pulverizează totuși problema. Ni se pare preferabil să examinăm cîteva puncte de vedere cu aplicație la orice scriere literară, făcînd — după caz — necesarele distincții de gen: organizarea succesiunii, organizarea componentelor coexistente, unghiul și perspectiva estetică. Înainte de a aborda aceste întrebări, trebuie luate în discuție cîteva dintre contestările practice sau teoretizate.

Contestări.

Fie că o numim elaborare, fie restructurare, organizarea este definitorie pentru artă. Hazardul poate fi creat cu intenție, respectiv, opera poate mima hazardul. Dar hazardul pur dizolvă ideea de mesaj. Discutînd conceptul de *operă deschisă*, la care ne vor aduce chestiunile contactului cu literatura, Umberto Eco pornește de la distincția, propusă de teoria informației, între precizia semnificației și bogăția informației. Un mesaj cu semnificație neprecisă e mai bogat în informație, pentru că comportă mai multe semnificații posibile. La limită, această bogăție și imprecizie se transformă în anularea informației. În plastică, asfaltul, cu infinitatea lui de configurații posibile, nu mai comportă nici un mesaj plastic. În comunicarea verbală se verifică această anulare a mesajului cînd domină hazardul, ceea ce implică pentru orice comunicare literară, existența unei elaborări, chiar deghizate.

Cele cîteva momente ale istoriei literare care au tins să abandoneze preocupările arhitectonice le-au păstrat totuși în practică. Naturalismul zolist a evoluat într-un echilibru instabil, axat pe două idei principale care se contraziceau. Ideea, mai propriu spus, iluzia obiectivității perfecte, a neintervenției scriitorului care se mulțumește să-și transcrie observațiile, s-a tradus în cîteva formule răsunătoare: „procesul-verbal li-

terar", „felia de viață" pe care ar decupa-o romancierul naturalist. Veleitatea scientistă acționează în sens opus. Conceptul hibrid de roman experimental și transplantarea legilor eredității ca un principiu explicativ contrazic „tehnica procesului-verbal" și „felia de viață", constituie un centru de coeziune care impune romanului o anumită organizare. Observatorul și artistul Zola nu se lasă încătușat de această armătură științifică. Dar ea se imprimă în compoziție. Ciclul *Les Rougon-Macquart* e construit riguros, în funcție de legile eredității patologice. Un întreg roman — ultimul, *Le docteur Pascal* — le explică pe toate celelalte ale ciclului. Un arbore genealogic completează didactic aceste explicații.

Reacția de frondă confuză și antifilistină a dadaismului a postulat și ea dizolvarea artei prin hazard. Se cunosc procedeele prin care și-au ales numele (dicționarul deschis la întîmplare) sau „sfaturile" de creație pe care le dădeau : alegerea cuvintelor la întîmplare, prin tragerea din pălărie a fragmentelor decupate dintr-un ziar. Această tendință de a nega arta prin haos e exprimată și de aforismul lui Jean Cocteau, formulat într-o perioadă de cochetărie cu dadaismul : „Cea mai mare capodoperă a literaturii nu e niciodată altceva decît un lexic în dezordine"[1].

Este vorba deci de o teoretizare a absurdului. În practică însă, dadaiștii nu s-au putut mărgini la tehnica pălăriei, ci și-au elaborat contrastele de imagini și de idei tocmai pentru a crea artificial impresia de absurd, de neprevăzut :

Noyez matins les soifs les muscles et les fruits
dans la liqueur crue et secrète
la suie tissée en lingots d'or
couvre la nuit lacérée par les motifs brefs

(Tristan Tzara)

Observații similare se pot face cu privire la „dicteul automat" al suprarealiștilor care au căutat — sub influența mărturisită a psihanalizei — să elibereze stările refulate în incon-

[1] *Apud* René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, 1922, p. 436.

știent. „Dicteul automat" presupune o tehnică a scrisului fără intervenția conștiinței, deci neelaborată. Descoperirile poetice certe ale marilor poeți suprarealiști implică însă o îndrăzneală a contrastului foarte departe de hazard :

Je n'ai jamais été porté que vers ce qui ne se tenait pas à carreau
Un arbre élu par l'orage
Le bateau de lueurs ramené par un mousse
L'édifice au seul regard sans clignement du lézard et mille
trondaisons.

(André Breton, *Pleine Marge*)

Literatura „faptului brut", transcrierea de fapte reale din reportajul literar comportă și ea efecte de montaj, contraste, potențări reciproce, amplificări și elipse. Elaborarea e mereu prezentă.

O contestare parțială, dar teoretizată mai sistematic, o găsim la Albert Thibaudet, atunci cînd neagă compoziția în roman. În două studii asupra compoziției romanești, unul apărut în volumul din 1925 *Le liseur de romans*, celălalt în culegerea postumă *Réflexions sur le roman*, Thibaudet diferențiază două situații. Polemizînd cu Paul Bourget, care canonizase un anumit tip de arhitectură rațională și clară — și condamnase romanele ruse pentru că nu ar fi „bine compuse" —, Thibaudet neagă existența compoziției în epopee, roman și în poezia lirică, păstrînd-o în dramaturgie și oratorie : „Nu se poate scoate nici măcar o scenă din *Oedip rege*, se poate lăsa la o parte, fără a le face mai puțin epice sau mai puțin limpezi, jumătate din *Iliada*, din *Mnesterofonia*, din *Eneida*" [1]. Tot astfel, în poezia lirică, „nu compoziția devine o normă, ci lipsa de compoziție" [2].

Plasîndu-se pe terenul lui Bourget pentru a-i condamna îngustimea și prejudecățile, Thibaudet identifică compoziția cu motivarea riguroasă, care leagă părțile între ele și face de neconceput trunchierile, eliminările de episoade. În acest sens opune dramaturgia epicii, respectiv romanului și epopeii. Confruntată cu literatura contemporană, opoziția nu rezistă. In-

[1] A Thibaudet, *Le liseur de romans*, p. 40.
[2] *Ibidem*, p. 40.

fluențele reciproce dintre epică și dramaturgie — discutate într-un capitol anterior — estompează diferențele creînd romanul-dramă sau teatrul epicizat. Dar chiar dacă am face abstracție de formele de trecere, nu poate fi acceptată identificarea compoziției cu construcția sistematică, bazată pe o „muncă preparatoare". Conceptul de compoziție e restrîns la o anumită latură a sa, la motivare, la stringența legăturii dintre episoade, și la un anumit tip de motivare, cea riguroasă.

Concepută ca reorganizare a limbajului, ca elaborare a unui material lingvistic, compoziția reprezintă antihazardul și e definitorie pentru comunicarea artistică.

Organizarea succesiunii. Extensiunea temporală.

Discutînd un aspect dominant în literatură — organizarea succesiunii —, ne vom ocupa, pe rînd de cîteva laturi: extensiunea temporală, ordinea, ritmul, motivarea. Ni se par laturi principale în organizarea succesiunii. Dar sînt, în primul rînd, puncte de vedere prin care considerăm unități arhitectonice ce se constituie în timp. Ca atare, sînt multiplicabile. Putem concepe și alte aspecte posibile, alte unghiuri prin care se pot examina diferențiat unitățile arhitectonice. Separarea lor, cerută de discuția pe plan general, ar fi iluzorie și ar da rezultate bizare în cazul contactului cu operele individuale, în lecturile de orice fel, ale cititorului mediu sau ale criticului. Un articol critic care ar trece în revistă pe rînd aceste puncte ar risca să devină un exercițiu plicticos și ineficient. Pentru identificarea diferitelor situații și deci a unor tipuri de compoziție, punctele de vedere sînt utile.

Extensiunea temporală, amploarea timpului artistic în care se mișcă scrierea, a căpătat în literatura modernă o enormă varietate. Multă vreme, și mai ales în încercările de normare a creației literare, ideea de verosimil a pretins un anumit ra-

port între timpul ficţiunii şi timpul lecturii sau reprezentării, ceea ce a dus la încercările de limitare a întinderii temporale.

Problema a existat şi a avut consecinţe practice în scrierile care organizează fapte, deci în epică şi dramaturgie. Ea nu are decît indirect sens în lirică, situată la un prezent permanent. A apărut doar în interferenţele liricii cu naraţia şi evocarea. Interferenţele sînt — se ştie — străvechi. Tot ciclul *Tristia* al lui Ovidiu cuprinde tînguirile exilatului care evocă viaţa la Roma, sfîşierea despărţirii din ultima noapte petrecută în Cetate, etc. — făcînd raportări la o întreagă perioadă scursă. În poezia contemporană, o formulă ca cea a „jurnalului liric", a poemelor datate, organizează o succesiune de momente, aflate toate la prezentul comunicării directe, într-o schemă narativă, introduc astfel extensiunea.

Poeticile clasicismului au stăruit asupra unităţii de timp în tragedie, au încercat uneori să o transpună şi în epică. S-a discutat dacă piesa poate cuprinde douăsprezece, douăzeci şi patru sau treizeci şi şase de ore. Prohibiţia a rămas însă stingheritoare, şi mulţi scriitori clasici au combătut-o. „Nu pot tăgădui că regula celor douăzeci şi patru de ore apasă mult asupra incidentelor din această piesă"— scrie Corneille în *Examen du Cid*. „... Aceeaşi regulă o grăbeşte pe Chiméne să ceară regelui a doua oară dreptate. O făcuse cu o seară înainte, şi n-avea motiv să se mai întoarcă a doua zi dimineaţă şi să-l supere pe rege... Un roman i-ar fi acordat şapte-opt zile de răbdare mai înainte de a stărui iar, dar regula celor douăzeci şi patru de ore n-a îngăduit-o; aceasta e incomoditatea regulii.

Să trecem la regula unităţii de loc, care nu m-a stingherit mai puţin în această piesă..."[1]

Ideea de specificitate a spaţiului şi timpului artistic şi-a făcut loc în secolul al XVIII-lea chiar la gînditori de structură clasicizantă, dar adversari ai codificării şi folosind „bunul-simţ" într-un sens opus lui Boileau. Argumentarea pe care a construit-o Samuel Johnson împotriva unităţii de loc — şi

---

[1] Pierre Corneille, *Examen du Cid*, în *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 568—569.

pentru apărarea libertății shakespeariene — operează perfect și împotriva limitării în timp :

„Obiecția care se ridică — scrie Johnson— pornind de la imposibilitatea de a petrece prima oră la Alexandria și următoarea la Roma, presupune că, atunci cînd începe piesa, spectatorul își imaginează într-adevăr că se află la Alexandria și socotește că drumul lui la teatru a fost o călătorie în Egipt și că trăiește în zilele lui Antoniu și ale Cleopatrei... Adevărul este că spectatorii își păstrează luciditatea *(are always in their senses)* și știu, de la primul pînă la ultimul act, că scena este doar scenă și actorii sînt doar actori... Unde e absurditatea dacă permitem ca spațiul acesta să reprezinte întîi Atena, apoi Sicilia, spațiu despre care știm mereu că nu e nici Atena, nici Sicilia, ci doar un teatru modern“ [1].

Conceptul aristotelic de ficțiune verosimilă capătă astfel semnificații consecvente, înțelegere modernă.

Unitatea de timp și cea de loc au fost apoi definitiv abandonate o dată cu romantismul.

Renunțarea la limitări, mișcarea liberă în timp și modificarea în acest sens a extensiei se pot observa urmărind istoria genurilor. În vechiul roman, extensiunea în timp a povestirii coincidea în general cu existența unui personaj. E drept că *Don Quijote* are ca principal personaj un bătrîn. Cervantes vrea să reliefeze tocmai nepotrivirea dintre aspirațiile războinice și sentimentale ale hidalgo-ului și vîrsta lui înaintată, puterile lui diminuate. Dar, în general, romanele picarești spaniole din secolele XVI—XVII povestesc — de obicei la persoana întîi — existența unui erou din primii ani ai vieții și pînă la un punct în care fostul aventurier a devenit un om așezat. Această amploare în timp se păstrează și în romanele veacului al XVIII-lea.

Dramaturgia și epica ulterioară au dat o mult mai mare elasticitate extensiei, căutînd s-o acordeze cu diversitatea situațiilor posibile. Și în teatru, și în epică, amploarea acțiunii

---

[1] *Apud R. Wellek, A History of Modern Criticism,* vol. I, *(The Later Eighteenth Century),* p. 88.

devine foarte variabilă. În cazuri limită, ea poate cuprinde uneori milenii sau chiar zeci de milenii. *Adam și Eva* de Rebreanu începe în Orientul antic și sfîrșește în zilele noastre. Am vorbit de piesa lui Shaw *Înapoi la Matusalem*, compusă din cinci părți care se întind pe mai bine de treizeci de mii de ani.

În acest caz, marea extindere temporală are mai curînd sens simbolic. Începînd cu *Comedia umană*, întîlnim însă, mai ales în proză, cicluri sau vaste romane, care înfățișează fie o întreagă societate — ciclul balzacian —, fie evoluția unei familii — *Les Rougon-Macquart* de Zola, *Casa Buddenbrook* de Thomas Mann, *Forsyte Saga* de Galsworthy —, fie o generație — *Educația sentimentală* a lui Flaubert.

Elasticitatea nu duce doar la creșterea perioadei înfățișate, ci și la restrîngerea ei. Romane sau nuvele ample se ocupă de evenimente petrecute în cîteva zile sau în cîteva ore (*Taifun* de Joseph Conrad, *24 ore din viața unei femei* de Stefan Zweig, *Ferestre întunecate* de Marin Preda).

Modificările amplorii în timp sînt posibile datorită schimbărilor în ritmul povestirii, ceea ce ilustrează faptul că aspectele pe care le cercetăm separat sînt inseparabile în operă.

Ordinea faptelor

Încă din Antichitate, cele două epopei homerice au folosit două moduri de a ordona povestirea. În *Iliada*, faptele se înșiruie în ordinea în care s-au produs, fiind narate de către povestitor. Într-o parte din *Odiseea* și apoi în *Eneida*, în mijlocul acțiunii, unul dintre personaje începe o povestire autobiografică, care reproduce fapte anterioare. Acest tip de narațiune retrospectivă capătă în epica modernă o importanță deosebită.

În romanele din secolele XVII și XVIII, retrospectiva e însă foarte rară. Se întîmplă adesea ca unele personaje să intercaleze o povestire în roman, dar această povestire nu

are nici o legătură cu firul principal al acțiunii. Astfel se procedează în *Don Quijote* sau în *Gil Blas* al lui Lesage. Un inovator pe multiple planuri, în concepția asupra romanului și în stil, cum a fost Stendhal, a păstrat structura biografică. Romanul balzacian și postbalzacian folosește însă curent reîntoarcerea, pentru a ne oferi fapte care explică formația personajelor sau conflictul central. De obicei, acțiunea pornește dintr-un moment nodal, și prin mijloace diferite — prin narațiunea sau amintirile unuia dintre personaje, prin narațiunea unui personaj despre altul sau pur și simplu printr-o paranteză a povestitorului —, povestirea se reîntoarce și introduce fapte ce explică relațiile actuale. Procedeul se întîlnește frecvent la Balzac. În *Verișoara Bette*, acțiunea e inițiată într-un moment cînd descompunerea morală a baronului Hulot a devenit evidentă. Capitolul ulterior înfățișează viața lui Hulot și a familiei sale pînă în acest moment. *Mărirea și decăderea lui César Birotteau* începe, de asemeni, în momentul cînd negustorul de parfumuri Birotteau și-a atins apogeul carierei și e pe cale să se prăbușească. Drumul lui pînă aici ne este narat tot prin capitole intercalate. În *Setea* lui Titus Popovici, o reușită remarcabilă o constituie biografia Anei Moț, narată într-o succesiune de momente ce creează impresia anilor scurși și sugerează formarea unui caracter.

Astăzi, retrospectivele sînt atît de frecvente, încît par a aparține alfabetului literar. Sînt considerate uneori drept procedee elementare. Dar pentru ca ele să dea impresia necesității narative, a fost nevoie de o maturizare a literaturii și a scriitorului.

Alegerea momentului în care începe povestirea propriu-zisă și proporția între faptele povestite direct și cele expuse prin reîntoarceri depind de structura personajului și de situațiile cu care e confruntat, de accentele puse diferențiat. Să comparăm două romane ale lui Turgheniev, care folosește frecvent procedeul. În *Fum*, povestirea începe cu a doua întîlnire între eroul Litvinov și Irina, femeia care i-a distrus o dată viața, și care i-o va mai frînge și de astă dată. Prima dragoste dintre Litvinov și Irina ne e narată prin retrospectivă. Dar

Litvinov are vitalitate și forță morală ; își va reface existența. Povestirea ne înfățișează tocmai această luptă cu pasiunea pentru Irina. Sanin, din *Apele primăverii*, e un om slab care nu s-a putut împotrivi seducției și și-a ratat definitiv viața. Romanul ni-l înfățișează îmbătrînit și singur. Toată narațiunea propriu-zisă e cuprinsă într-o retrospectivă. Sanin își retrăiește în amintire prima dragoste pentru Gemma.

Aceste reîntoarceri sînt mai frecvente în epică, dar ele se întîlnesc și în teatru. Există piese care încep printr-un prolog — descriind momente posterioare —, în timp ce acțiunea propriu-zisă e o retrospectivă. Astfel e construită piesa lui Tennessee Williams, *Menajeria de sticlă*. Introducerea unui povestitor permite mai multe tablouri retrospective.

Procedeul e practicat în dramaturgia modernă (Arthur Miller, Armand Salacrou, Jean Anouilh). Progresele scenografiei și tehnicii scenice acordă și teatrului unele dintre posibilitățile epicii.

Retrospectiva comportă o inversare în ordinea narațiunii prin intervenția uneia sau mai multor paranteze. În cadrul parantezelor, ordinea cronologică se păstrează ca și în restul narațiunii. Epica secolului nostru cunoaște însă o dislocare a timpului, care se manifestă în intervertirea momentelor, ulteriorul fiind narat înaintea anteriorului. Este pulverizarea narațiunii organizate într-o schemă cronologică coerentă — narațiune denumită frecvent, și destul de impropriu, „de tip balzacian". Rosturile detectabile ale procedeului sînt diverse. La Proust, raportarea imensei narațiuni la o succesiune de acte rememorative cere o astfel de intervertire. Evenimentele se ivesc în ordinea rememorării, și nu în cea a desfășurării. Insomniile prezente recheamă cortegiul de impresii și așteptări neliniștite ale copilului, dezvăluie un colț din biografia naratorului. În alte romane ale ultimelor decenii, care au pus în mișcare același procedeu, provocînd la vremea respectivă discuții și aprecieri divergente — *Orașe și ani* de Fedin pe la 1920, *Orb în Gaza* de A. Huxley după un deceniu —, intervertirea momentelor creează o ambianță, o atmosferă de zbucium, de întrebări nedezlegate.

Dislocarea temporală a devenit un procedeu frecvent în epica zilelor noastre, deşi numeroase opere de calitate literară certă, din proza americană şi italiană, mai ales, nu îl mai practică. Ceea ce arată naivitatea exclusivismului în amîndouă sensurile. E simplist să condamni un aspect tehnic care corespunde unei modificări în structura romanului şi să te cramponezi de alte momente tehnice, considerate singurele licite. E tot atît de simplist să-l consideri indispensabil, definitoriu pentru viziunea modernă. Cramponarea de o tehnică depăşită, scriitura care ar urmări astăzi servil modelul lui Balzac sau Lamartine, al lui Eminescu sau Rebreanu, ar însemna conservatorism steril, cu minime şanse de a crea altceva decît pastişe. Dar aceasta se referă la o întreagă structură tehnică şi nu la un procedeu izolat, a cărui oportunitate sau artificialitate nu poate fi apreciată decît în raport cu scrierea respectivă. Dislocarea ordinii temporale, absentă la Kafka sau Hemingway, prezentă la Faulkner, e fără semn algebric.

Se poate constata însă că dislocarea şi mobilitatea ordinii narative capătă aspecte tot mai complicate. Se interferează în aceeaşi naraţiune mai multe serii temporale. Sau seriile se suprapun. În *Modificarea* lui Michel Butor, naraţiunea, construită în mod neobişnuit la persoana a doua, cuprinde un plan al comportării, al gesturilor, vorbelor şi întîmplărilor mărunte scurse în cele douăzeci de ore ale călătoriei unui personaj de la Paris la Roma. Aceeaşi naraţiune retrăieşte un lanţ de fapte din trecut — aventura extraconjugală a personajului cu femeia care îl aşteaptă la Roma —, anticipează asupra viitorului (divorţul plănuit) şi se încheie cu modificarea planului iniţial, cu hotărîrea de a renunţa la divorţ. *Călătoria cea mare* a lui Jorge Semprun face să se interfereze trei planuri temporale. Naratorul, fost luptător în Rezistenţa franceză, trimis de nazişti într-un lagăr de exterminare, retrăieşte coşmarul călătoriei în vagonul plumbuit alături de „tînărul din Saumur“ care îl îmbărbătează şi care nu va ajunge pînă la capăt, răpus de un colaps cardiac. În interstiţiile acestei serii de fapte sînt narate momente posterioare Eliberării. Ambele serii sînt încadrate, apreciate din perspectiva

zilei de astăzi, după două decenii de cînd s-au încheiat, de la o distanță care a făcut evocarea posibilă, suportabilă.

E greu de stabilit ponderea și sensurile influenței reciproce dintre epică și film în ceea ce privește ordinea succesiunii. Retrospectiva existînd de la Homer, *flash-back*-ul cinematografic nu a făcut decît să dea o mai mare mobilitate unui procedeu străvechi. Dar e neîndoios că influența montajului cinematografic se percepe în intervertirea momentelor, ca și în alte aspecte ale organizării epice.

Mobilitatea a pătruns și în dramaturgie, luînd fie aspectul intervertirii momentelor (Arthur Miller, *Moartea unui comis-voiajor),* fie pe acela al suprapunerii de serii temporale. Și pe această cale, Pirandello se arată a fi premergătorul dramaturgiei din anii noștri. La o privire superficială, *Henric al IV-lea* pare construit după canoane verificate, cu o pregătire a conflictului care culminează în scena uciderii prin decizia resemnată a personajului central de a rămîne în universul lui iluzoriu. Dar există în piesă două serii temporale, două moduri de a măsura timpul, și drama personajului este imposibilitatea de a trece dintr-o serie într-alta. Trezit din demență, „Henric al IV-lea" descoperă că a rămas fixat în altă epocă, că a pierdut douăzeci de ani în care a îmbătrînit doar biologic. Nu-i este cu putință să reintre în lumea reală, alături de cei de care se află decalat în timp. De aici păstrarea ritualului fictiv, cramponarea de lumea lui „Henric al IV-lea" și de mascarada în care nu mai crede, dar pe care o consideră singura lume posibilă pentru el.

În alte forme de epică și dramaturgie modernă, mobilitatea excesivă se transformă în contrariul ei, într-o anulare a ordinii, într-un timp alb, în care evenimentele nu se înlănțuie, sau într-un timp imobil. S-a făcut această observație cu privire la romanele lui Robbe-Grillet. Alegorismul din teatrul contemporan — în special din mult discutata dramaturgie a absurdului — tinde să anuleze succesiunea și ordinea ca noțiuni definite. Martin Esslin a remarcat, în *Teatrul absurdului,* „circularitatea" acestui tip de piesă care se concentrează în jurul unei situații, în jurul unui gest devenit alegorie cu semnificație vastă, voit ambiguă. Așteptarea lui

Godot, femeia care se îngroapă progresiv în nisip, în timp ce monologhează cu însuflețire factice la Beckett, mobilele care proliferează, umplînd camera, cartierul, orașul, cadavrul care crește la Ionescu, sînt asemenea situații alegorice nelocalizabile în timp. Chiar în piesele de acest tip care sînt construite în aparență după calapoadele dramaturgiei aristotelice — cum ar fi *Rinocerii* sau *Ucigaș fără simbrie* —, accentul cade pe o situație, pe un gest cheie.

Ca și extensia, ordinea are alt sens în lirică, nu se măsoară cronologic la o înșiruire de fapte. E un mod de organizare a comunicării directe, a impresiilor și impulsurilor, afectelor și meditațiilor. Se poate remarca trecerea prin cîteva etape. Fixarea lor are caracter aproximativ, ca toate periodizările istoriei literare. Dar se percepe libertatea progresivă a mișcării lirice, abandonarea discursivității și a înlănțuirii riguroase. Este cazul să reamintim că ar fi — și pe acest plan — profund eronată confuzia dintre constatare și valorificare. Lirica lui Catul sau a lui Horațiu, sonetele lui Shakespeare, în care enunțurile se înlănțuie mai riguros, nu sînt în inferioritate față de poezia modernă, rezultată dintr-o optică schimbată și beneficiind de o mai mare libertate.

Comparația dintre cîteva poeme — *Epilogul* lui Horațiu, *L'isolement* de Lamartine sau *Melancolia* lui Eminescu, *Cors de chasse* de Apollinaire și *Testamentul* lui Arghezi (pentru a opera cu texte foarte cunoscute și de un tip similar, unificate de o dominantă) — poate reliefa diferențele. Concentrat pe mîndria creației împlinite, Epilogul cărții a treia de *Ode* se dezvoltă prin enunțuri care îmbogățesc, transpun imagistic primul vers : *„Exegi monumentum aere perennius"*. Ordinea nu e unica posibilă ; nu avem de-a face cu demonstrația unei teoreme. Dar discursul poetic se amplifică treptat, culminînd cu apelul final : „Încunună-mă, Melpomena" *(et mihi Delphica / Lauro cinge volens Melpomene comam).*

Poemul lamartinian și cel eminescian, concentrate și ele pe o unică impresie, se mișcă mai liber, renunță la verigile intermediare, la alura argumentativă. Pornesc de la un gest, de la un cadru (peisajul dezolat căruia îi sînt consacrate cele mai multe versuri din poemul eminescian), dar trecerea

de la peisaj la starea lirică se face prin acord, prin tonalitatea comună, nu argumentativ. Progresia impresiei, ordinea cu sens precis se păstrează. Culminează la Eminescu în exclamaţia finală: „Parcă am murit de mult".

Romantismul fiind felurit, se pot găsi la poeţii romantici exemple de tranziţie bruscă, iar sugestia îşi face progresiv loc. Cu poezia simbolistă şi post-simbolistă, programatic adversară a retoricii şi a enunţului rostit pînă la capăt, elipsa, indirectul, discontinuul complică ordinea impresiilor, creează bifurcaţii şi reveniri. Cadenţele perfecte, încheierile rotunjite se împuţinează. Un poem baudelairian sfîrşeşte cu puncte de suspensie în voit prozaicul: *„et bien d'autres encore..." (Le cygne)*. Concentrate şi ele pe o afirmaţie lirică, pe un gest (continuitatea răzvrătirii la Arghezi, zîmbetul chinuit al despărţirii la Apollinaire), ultimele două poeme menţionate au mişcări întrerupte, structură nu lineară, ci convergentă. Arghezi pare a porni de la un enunţ în maniera clasică. Există însă o multiplicare şi o convergenţă a imaginilor care nuanţează continuitatea în tragic sau sarcastic. Se trece de la halucinantul „Prin rîpi şi gropi adînci / Suite de bătrînii mei pe brînci" la grandoarea gestului de alchimie poetică „...Făcui din zdrenţe muguri şi coroane / Veninul strîns l-am preschimbat în miere..." şi apoi, în registrul opus, la stăpînul care a jucat „ca un ţap înjunghiat", la domniţa „întinsă leneşă pe canapea". Cu toată puritatea timbrului, cîntecul de despărţire al lui Apollinaire este şi el construit după principii armonice moderne, din disonanţe. Reţinerea, refuzul pateticului colorează ironic primele versuri (*„Notre histoire est noble et tragique / Comme le masque d'un tyran..."*). Refuzul separaţiilor ortografice, practicat sistematic de versul lui Apollinaire, introduce brusc evocarea lui Thomas de Quincey, pentru a ajunge la mărturisirea rostită cu voce scăzută, dar fără mască ironică, a amintirii stăruitoare. Motivul cornului de vînătoare îşi păstrează tenta melancolică din poeme anterioare, romantice, dar devine materializarea amintirii: *„Les souvenirs sont cors de chasse / Dont meurt le bruit parmi le vent"*. Ca şi la Arghezi, discursivitatea e abolită, ordinea poemului o refuză pe cea a argumentării.

Ritmul succesiunii

Ritmul în care sînt organizate faptele într-o piesă sau într-un roman depinde de importanţa diferită ce li se acordă. Unele pot fi trecute cu vederea, altele înfăţişate îndelung, altele concentrate.

Ritmul naraţiunii, al acţiunii dramatice sau al comunicării lirice este deci totdeauna un raport între timpul artistic şi cel al receptării, între faptele narate sau reprezentate, între impresiile comunicate şi materialul verbal folosit. Raportul poate fi complicat de existenţa redundanţei, de diferenţele tipologice dintre autori, diferenţe mergînd de la concentrarea stendhaliană la diluţia şi la revărsările lirice din proza lui George Sand. Finalurile din *Roşu şi negru* şi din *Mănăstirea din Parma* sînt printre cele mai memorabile exemple de concentrare programatică, de elipsă. Execuţia lui Julien e narată într-o frază, moartea lui Fabrice într-un sfîrşit de frază. Dimpotrivă, George Sand nu s-a putut adapta în tinereţe la munca în redacţia unei publicaţii, pentru că i se cerea o concentrare de care a mărturisit că nu se simţea în stare. Cînd „începea să înceapă", era timpul să termine.

Ritmul se modifică după scriitor şi după tipul scriitoricesc. Alte variabile sînt tipurile de operă. În epica şi dramaturgia de mai mare amploare intervin modificări de ritm de la capitol la capitol, eventual de la scenă la scenă — uneori înăuntrul aceluiaşi capitol. Există şi modificări istorice ale ritmului, mergînd de la uniformitate la diferenţiere şi mobilitate.

Cît timp literatura a încercat să reproducă cît mai precis prin timpul artistic timpul real, ritmul a fost mai mult sau mai puţin uniform. Primele romane povestesc pe îndelete faptele şi nu fac diferenţe prea mari între cele care au o mare însemnătate în evoluţia personajului şi cele neînsemnate. Ele nu omit nici o perioadă, deapănă fapte din viaţa eroului, o dată cu ivirea sa pe lume şi pînă la ultima pagină. Aventurile diferiţilor *pícaros*, ale lui Lazarillo de Tormes sau Guzmán de Alfarache, sînt narate cu aceeaşi respiraţie. Eve-

nimentele mai grave au o pondere echivalentă cu cea acordată păcălelilor pe care Lazarillo le născocește împotriva orbului avar la care slujește. Cel mult, datorită lipsei de interes a vechii literaturi pentru copilărie, se trece mai repede peste această perioadă. Egalitatea de ritm dă epopeii antice sau romanelor din secolul al XVII-lea un farmec particular.

Epica din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea comportă modificări sensibile. Scriitorii încep să folosească ritmuri narative foarte diferite. Apar deosebirile între opere și în interiorul aceleiași opere. Ritmurile diferă, după cum e vorba de literatură de aventuri sau de literatură de analiză. Într-un roman de aventuri, faptele se succed rapid, îmbulzindu-se adesea. În primele noastre romane, dat fiind că ele au fost înrîurite puternic de *Misterele Parisului* ale lui Eugène Sue — roman socotit pe atunci drept un model al genului— există o tendință generală de a folosi desfășurarea precipitată de peripeții. În schimb, cîteva ore sau chiar cîteva clipe sînt cercetate minuțios într-un tip narativ opus, astfel în *O făclie de Paști.*

Spre deosebire de epica mai veche, romanul și nuvela modernă practică elipsa, lasă la o parte lungi perioade din viața eroilor. Această omitere se face uneori prin trecere bruscă. Adolescent într-un capitol, eroul e înfățișat în cel următor la maturitate.

În alte cazuri, romancierul, nuvelistul fac totuși sensibili anii mai puțini semnificativi. Dar îi înfățișează astfel încît lipsa lor de semnificație apare expresiv.

În *David Copperfield* există două moduri de narațiune. Una înfățișează direct faptele ; o face — așa cum se întîmplă frecvent în proza modernă — într-o modalitate dramatică, crează iluzia desfășurării lor o dată cu narațiunea. Astfel se scurg întîmplările din copilăria lui David, tot ce are de suferit din partea domnului Murdstone. După ani grei, David ajunge la o perioadă senină. Anii următori sînt povestiți într-un capitol care poartă titlul semnificativ de *Privire retrospectivă.* Faptele nu mai sînt înfățișate dramatizat prezente, ci ca întîmplări de mult scurse. Nu mai sînt narate minuțios, ci fragmentar, așa cum revin în amintirea eroului.

Cele două tipuri de capitole alternează în decursul romanului. Alături de povestirea propriu-zisă, care se desfăşoară fapt cu fapt, întîlnim cîte o „nouă privire retrospectivă", prin care alţi ani din viaţa lui David Copperfield sînt comprimaţi şi înfăţişaţi în frînturi de amintiri.

Un exemplu memorabil de comprimare a povestirii îl întîlnim în *Educaţia sentimentală* a lui Flaubert. Personajul principal, Frédéric Moreau, este părăsit de povestire într-un moment de şoc, atunci cînd află că un fost prieten, luptător în revoluţia din 1848, a devenit agent de poliţie. Principalele experienţe ale lui Frédéric Moreau s-au încheiat. Anii următori sînt indiferenţi, lipsiţi de culoare. Ei sînt înfăţişaţi în cîteva fraze, care înşiruie ocupaţii şi întîmplări diverse, toate puţin semnificative : „Călători. Cunoscu melancolia pacheboturilor, deşteptările reci sub cort, ameţeala stîrnită de peisaje şi de ruine, amărăciunea simpatiilor întrerupte. Duse viaţă mondenă şi avu alte iubiri... Trecură ani şi îşi suporta lenea inteligenţei şi inerţia inimii" [1].

Prin definiţie, drama pare a implica un ritm mai rapid, pentru că presupune ciocnirea, conflictul. Dar sensul conflictului a evoluat istoric. Am întîlnit şi în teatru ritmuri foarte felurite. Piesa cu acţiune intensă precipită faptele ; drama cehoviană accentuează atmosfera şi surprinde medii în care viaţa e amorţită.

În lirică, diversitatea impresiilor comunicate duce la o enormă varietate de ritmuri.

Diferenţele de tip nu sînt totdeauna tranşante. Cele mai multe romane sau piese contemporane sînt greu de clasat în cadrul unei opoziţii de tipuri *analiză-peripeţie*. Dar, lăsînd la o parte aceste diferenţe de tip, romanul şi drama „epicizată", împrumutînd din mobilitatea epicii, modifică ritmul pe parcursul naraţiunii sau acţiunii reprezentate. Există şi romane contemporane care urmăresc o egalitate de ritm cu efect implacabil : *Procesul* lui Kafka. Dar mobilitatea ritmicii este situaţia cea mai obişnuită. Diagramele literare au o

---

[1] G. Flaubert, *Oeuvres*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1952, p. 448.

utilitate discutabilă. Dau iluzia unei precizii absente. Fără diagramă, putem urmări însă modificările de ritm dintr-un roman ca *Idiotul*, trecerea de la minuţia conversaţiilor din prima parte la cîteva scene în care faptele se ciocnesc violent şi rapid.

Există în epica modernă şi un sens al ritmului mai aproape de cel muzical ; este tehnica *leitmotivului* literar ; frazele din „Sonata lui Vinteuil", la Proust. În versuri, un echivalent mai exterior al acestui sens al ritmului îl constituie repetarea unui vers (refrenul, versurile reluate într-un rondel etc.). Se vede că nu e vorba de sensul prozodic al ritmului. De altfel, există în teoria contemporană a versificaţiei şi încercarea de a distinge măsura, bazată pe egalitatea componentelor, de ritmul caracterizat prin inegalitate.

Motivarea.

Nu ne referim la motivarea acţiunilor unui personaj prin ansamblul caracterului său, la ceea ce am denumit logica sau consecvenţa caracterului, ci la raportul între diferitele fapte înfăţişate. În ce măsură prezenţa unui fapt este determinată de cele anterioare ? În ce măsură dispariţia unuia face imposibilă existenţa celuilalt sau îl modifică ? Deci : cît de strînsă este înlănţuirea faptelor ? Fireşte că cele două aspecte — cel legat de personaj şi cel legat de compoziţie — sînt inseparabile. O consecvenţă riguroasă a unui personaj contribuie şi la o înlănţuire mai strînsă a faptelor. Întrebarea îşi are echivalentul în lirică. Cele discutate cu privire la ordinea impresiilor se referă şi la motivare, la deosebirile dintre motivarea de tip discursiv şi aceea mai laxă, cu tranziţii bruşte, ceea ce verifică imposibilitatea de a izola aspectele diferite ale organizării verbale.

Ştim că Albert Thibaudet contesta compoziţia în roman, epopee sau poezie lirică, pentru motivul că din aceste genuri se pot scoate fragmente întregi fără ca totul să sufere. În sine, ideea e foarte îndoielnică. Din nici un roman nu se pot

scoate episoade fără ca opera să fie păgubită. Pe de altă parte, în practica teatrală se obişnuieşte să se lase la o parte replici sau chiar scene şi, deşi întregul suferă de pe urma acestor amputări, el nu este anulat.

Totuşi, fără a fi tranşantă, deosebirea dintre epică şi dramaturgie, din punctul de vedere al motivării există mai ales în teatrul clasic. Concentrarea mai mare a dramaturgiei — despre care am vorbit — face ca părţile să fie mai strîns legate între ele. Prezenţa unei scene o atrage pe cea următoare. Dispreţul cu care Pyrrhus o tratează pe Hermiona stîrneşte furia şi gelozia acesteia şi o împinge să-l îndemne pe Oreste la crimă. Firele mai complexe ale acţiunii dintr-un roman fac ca — deşi legate între ele — capitolele să nu se succeadă într-o ordine atît de riguroasă.

Dar deosebirea dintre epică şi dramaturgie este atenuată de prezenţa progresivă a formelor intermediare, din ce în ce mai diverse. Există aşa-numitul *roman-dramă,* construit după o tehnică oarecum dramatică, axat pe un conflict central mai acut, roman în care capitolele converg toate spre momentul de culminaţie. În veacul al XVIII-lea, o astfel de construcţie ne oferă *Legăturile periculoase* de Laclos. În secolul următor, *La răscruce de vînturi* de E. Brontë, multe dintre romanele lui Dostoievski. În teatru, încă de la Shakespeare întîlnim piese cu acţiuni şi episoade intercalate. Procedeul a fost folosit insistent în romantism.

Istoria literară cunoaşte de mult un tip de motivare întîrziată, care atrage şi o răsturnare în ordinea povestirii. Legătura dintre episoade o aflăm mai tîrziu, printr-o reconstituire care urcă înapoi în timp şi descoperă sensurile, relaţiile dintre faptele juxtapuse. Acest tip de compoziţie se întîlneşte cel mai frecvent într-o categorie de scrieri care se situează de obicei în afara literaturii, în scrierile „poliţiste". Ea se poate însă observa încă din *Oedip rege* al lui Sofocle. De aceea, un eseist francez contemporan, Roger Caillois, a făcut o comparaţie paradoxală între tragedia lui Sofocle şi literatura de detecţie, subliniind însă deosebirile de construc-

ție[1]. Pe de altă parte, unele scrieri substanțiale, din secolul trecut sau contemporan sînt construite cu tehnică enigmistică. Astfel e ultimul roman al lui Dickens, *Misterul lui Edwin Drood*, care constituie una dintre enigmele literaturii, pentru că Dickens a murit înainte de a-l putea termina și a ne da soluția.

Cîmpul motivărilor se lărgește în literatura secolului nostru. Motivării riguroase, univoce, care leagă momente, capitole, scene, succesiunea impresiilor și meditațiilor, i se substituie alte tipuri. Le-am discutat cu privire la lirică. Dramaturgia și epica oferă situații echivalente, care nu fac să dispară motivarea ca atare, ci îi modifică sensul. Zonele umbrite și presiunea mobilurilor subconștiente sau inconștiente, caracterul ambiguu al mesajului literar, stau la baza acestei modificări. Părțile se luminează prin întreg, și ceea ce putea să pară arbitrar, dispensabil, capătă necesitate. *Procesul* lui Kafka, care începe cu aparențe derizorii și oscilează spre grotesc, dă sens, prin execuția din final, fiecăruia dintre episoadele fără raport aparent. Toate detaliile converg spre sensul general de „vină cu neputință de aflat“, deci spre deschiderea alegorică.

Și în teatru, și în epică, diversitatea tipurilor de opere are drept consecință grade felurite de motivare. O piesă sau un roman polițist se bazează pe o motivare destul de riguroasă. Luată singură, motivarea nu are sens de valoare.

Simultaneitate.

S-a menționat anterior prezența elementelor simultane, coexistente, în artele în care succesiunea domină și prezența duratei și mișcării în artele plastice. Această atenuare a distincției dintre artele „succesiunii“ și „juxtapunerii“ se cere amănunțită pentru literatură.

---

[1] Roger Caillois, *Puissances du roman*, Paris, Sagittaire, 1942, p. 79, 80.

Trebuie început cu o diferență față de muzică, cealaltă artă stăpînită de timp. Artă nonfigurativă, muzica nu comportă relația dintre timpul real și cel reprezentat, relație importantă pentru literatură. În muzică, prezența elementelor simultane este efectivă. Mai multe sunete, mai multe melodii, mai multe timbruri coexistă în muzica polifonică, creează efecte de armonie, contrapunct și orchestrație. Componentele acestea se execută și se percep simultan.

Relația timp real-timp artistic intervine în literatură și transformă succesivul în simultan. Lectura sau audiția comunică o succesiune de cuvinte. Bazat pe sisteme de referințe auxiliare (o frază de legătură într-un roman, o indicație regizorală de tipul „în același timp"), cititorul plasează simultan în timpul fictiv ceea ce a perceput succesiv. Într-una dintre cele mai simple forme de paralelism literar, în scena dublă care pune să vorbească două grupe de personaje (în actul al treilea al *Scrisorii pierdute*, în scenele de la cafenea din primul act al *Rinocerilor* lui Ionescu), regizorul e atent ca replicile „simultane" să fie rostite alternativ, pentru a evita haosul.

Există și în literatură o formă de simultaneitate produsă și percepută ca atare. E echivalentul „armonicelor" care dau timbrul unui sunet și constituie o condiție de existență pentru orice scriere — versuri sau proză lirică, epică sau dramatică. Este modul simultan în care „straturile" se întrepătrund în succesiunea verbală. Fie că acceptăm cele patru straturi ale lui Ingarden, fie că propunem alte scheme și alte denumiri (există o pasiune pentru construcțiile terminologice, pentru montajele verbale), se impune un fapt fundamental : existența și desfășurarea simultană a acestor curenți subterani ai operei. Stratul fonic, stratul semnificațiilor, stratul construcțiilor verbale, cel al exprimării figurate există simultan, cu efect convergent, contribuind polifonic la dominanta literară a succesiunii verbale, la ceea ce Vianu a denumit intenția reflexivă a limbajului, iar Richards și Ogden funcția „emotivă". Detașată de cursul general al comunicării, valorificată în sine, accentuarea unui strat dă impresie de excesiv și de artificial. Se întîmplă aceasta cu muzica legănată a unor perioade din

Chateaubriand și cu tendințele programatic unilaterale, cu „letrismul" ultimelor decenii, atent doar la nivelul fonic. Versuri mereu citate din Racine, Apollinaire, Eminescu, traduc sugerat și rafinat o impresie, idee sau ambianță prin mijloace fonice. „Armonia imitativă" e pîndită de riscul de a imita simplist. Operînd simultan, „straturile" (termenul are o implicație statică, nepotrivită cu mișcarea în timp a comunicării literare, dar a devenit de uz curent) sînt valorificate diferit. Așa cum linia melodică e servită pe rînd de întîietatea unui instrument ori de două instrumente care consună sau dialoghează, expresivitatea comunicării literare poate accentua pe rînd aspectul fonic, structura ritmică sau frazeologică, figura de stil, celelalte instrumente verbale rămînînd în penumbră.

Straturile creează simultaneitatea, nu și paralelismul identificat și acceptat ca atare. Rostul lor este să sune unitar. În teatru și, mai ales, în epica ultimului secol și jumătate, planurile paralele introduc o altă formă de coexistență a componentelor, operează amintita convertire a succesivului în simultan.

Planurile paralele se maturizează în epica secolului al XIX-lea. Ca și pentru retrospectivă, există o primă formă a procedeului în epopeea antică. *Iliada* ne poartă pe rînd în tabăra grecilor, a troienilor, în Olimp.

În mai mare măsură chiar decît în reînvierea retrospectivei, trecînd de la epopeea antică la romanul secolului al XIX-lea, alternarea planurilor își schimbă sensul, capătă amploarea unui procedeu arhitectural. Mișcîndu-se pe vaste parcursuri în timp și spațiu, pomenind de mai mulți eroi grupați în două tabere în luptă, *Iliada* alternează planurile, fără preocupări speciale de a le unifica și echilibra. O astfel de echilibrare a unui întreg ar fi și greu de conceput într-o scriere epică avînd la bază o acumulare, apoi o unificare de poeme înrudite prin subiect și eroi. În epica ulterioară e practicat frecvent episodul care detașează evenimente axate pe un anumit personaj, fără ca aceasta să însemne construcție gîndită paralel. Aventurile lui Sancho Pança pe insulă sînt o ramificare de tipul acelora care se întîlnesc în epopeea renascentistă, la Ariosto, Tasso, Pulci. Cîmpul vast al epopeii va face

să se păstreze pînă tîrziu o asemenea alternare de planuri. În registrul comic, ne-o oferă și *Ţiganiada.*

Mai lipsit încă de preocupări arhitectonice este artificiul intercalării, artificiu vechi, practicat timp de cîteva secole de Chaucer, Cervantes, Le Sage. Naraţiunea cîte unui personaj introduce un corp străin, fără raporturi cu desfășurarea poemului sau romanului. Atrăgătoare probabil prin varietatea de registre, prin schimbarea de tonalitate pe care le permitea, — intercalarea de povestiri și nuvele într-o scriere epică stăruie și în secolul al XIX-lea. Dickens o menţine în primele lui romane, întrerupe comicul franc din *Pickwick* prin naraţiuni fantastice. Pe la 1830 însă, procedeul pare învechit. Romanele balzaciene sau stendhaliene, construite cu rigoare, îl refuză. Căderea în desuetudine e un fenomen relativ în literatură. Revenirile cu funcţii noi sînt posibile. Reînvierea alegorismului e cea mai elocventă dovadă. Povestirea intercalată reapare la sfîrșitul secolului al XIX-lea și chiar între cele două războaie, în romane cu construcţie intenţionat mai laxă, în cronici ale vieţii provinciale sau în „romanele intelectualilor", în care comportamentele sînt mai mult verbale și conversaţia abundă. Anatole France introduce o nuvelă intercalată în *Histoire contemporaine. Crome Yellow,* un roman de tinereţe al lui Aldous Huxley, intercalează de asemenea astfel de nuvele ; una — excelentă — este povestea unui gnom care își construiește un univers pe măsură. Dar acest univers se năruie în momentul în care menajul de pitici dă naștere unui copil de talie normală. La France sau la Huxley, intercalarea se produce cu pretexte sumare, ca în vechile romane, cînd un necunoscut întîlnit la han își povestea aventurile. Scopul este — în genere — tot de a introduce altă tonalitate.

Concepţia și tehnica acţiunilor paralele diferă. Două sau mai multe grupuri de personaje sînt urmărite în relaţiile dinăuntrul grupului și în relaţiile dintre grupuri. Exemple majore sînt oferite de Tolstoi : Bezuhovii, Rostovii, Bolkonskii, cuplurile Anna și Vronski, Levin și Kitty, cu ilustrarea cunoscută a boltei care reunește cele două planuri. Paralelismul

epic este neeuclidian, comportă fire care se desfășoară, se alătură, se întîlnesc și se despart.

Ilustrarea tolstoiană e cea mai îmbietoare. Paralelismul acesta *sui generis* e practicat în *Război și pace* și în *Anna Karenina* cu o stringență și cu o libertate ce a stimulat la critici reținuți ca E. M. Forster și E. Muir fraze de venerație uimită. Dar planurile paralele există la toate altitudinile și acoperă o mare parte din harta romanului de după 1830, coincizînd cu dezvoltarea romanului social. Procedeul permite deschiderea cerută de acest tip de roman, merge pînă la secțiunile transversale practicate de Rebreanu. În satul din *Ion*, intelectualitatea — popa și învățătorul — coexistă cu țăranii fără a se amesteca. Își respectă și li se respectă condiția deosebită. În *Răscoala*, prin acțiunea catalizatoare a lui Titu Herdelea, secțiunea se construiește din straturi suprapuse, cu o impunătoare siguranță arhitecturală : satul, meseriașii și fetele de măritat din mahalaua Capitalei, lumea arendașilor și a moșierilor. E distinctiv pentru suflul lui Rebreanu că excursul social nu dă niciodată impresia de inventar cu orice preț, impresie pe care nu o evită pagini similare din Cezar Petrescu și, cu atît mai mult, „frescele" sărăcăcioase, de felul *Purgatoriului* lui Corneliu Moldovan.

Planurile paralele au servit în ultimul secol și jumătate romanului social de structură denumită convențional și cu subtext depreciativ „balzaciană". Respectiv pentru scriitorii care „au făcut concurență stării civile", pentru constructorii de lumi tridimensionale, populate de personaje caracterizate. Trebuie precizat în paranteză că denumirea de „balzacian" este aici nepotrivită. Balzac a practicat rar și parțial paralelismul acțiunilor, în *Les Illusions perdues* sau *Splendeurs et misères des courtisanes*. La Balzac, construcția ciclică are funcții echivalente cu acțiunile paralele, permite cuprinderea socială. Ciclul nu-și propune însă pura simultaneitate. Fără să fie foarte largă (Restaurația și primii ani de după 1830), perioada îmbrățișată de Balzac implică devenirea, modificările de nerecunoscut ale personajelor și relațiilor. Evoluția ulterioară a ciclurilor avea să accentueze aspectul succesiv, creînd alt tip : ciclul generațiilor — *Comăneștenii*, *Forsyte Saga*.

Înaintea lor, *Les Rougon-Macquart* combinase succesiunea și simultaneitatea, se oprise asupra mai multor generații, dar inventariase și fiecare nivel al arborelui genealogic. Ciclul nu se lipsește de cuprinderea istorică, și simultaneitatea e subsidiară. Mijlocul principal de a crea simfonic desfășurarea simultană rămîn acțiunile paralele.

La Sartre, accentul pus pe simultaneitate e împins pînă la artificiu. În *Le sursis*, al doilea volum din ciclul *Les chemins de la liberté*, perioada subîntinsă e restrînsă : zilele care au precedat capitularea fără luptă de la München, în 1938. Ideea unei zbateri unitare a Europei în criză e urmărită printr-un contrapunct mărunțit, care leagă întîmplări petrecute la Paris, în Spania, în Cehoslovacia. Un personaj din grupul francez schițează un gest, pentru ca fraza următoare să se deplaseze printre cehii din regiunea sudetă. Sacadarea programatică e ineficace, și aceste pagini nu mai au siguranța intonației din *La nausée*.

Paralelismul acțiunilor a tins să devină în romanul contemporan paralelismul unor planuri eterogene. Gide și destul de mulți romancieri care au stat în penumbra lui au intercalat filele de jurnal între firele întretăiate. Cu merite inovatoare mascate de sobrietate, Camil Petrescu a dat procedeului în 1932 complexitate eficace. A construit *Patul lui Procust* cu mijloace eterogene : file de jurnal, corespondență, note, fiecare dintre ele introducînd alt unghi subiectiv.

Exemplul notoriu, cu mare rezonanță în epocă, îl constituie trilogia *S.U.A.* a lui John Dos Passos. Cele trei romane sînt construite și din acțiuni paralele. Sînt alternate în capitole. Fiecare poartă drept titlu numele personajului a cărui biografie o construiește. Dar acțiunile interferente alcătuiesc doar unul dintre cele trei planuri eterogene ale ciclului. *The Camera eye* practică monologul interior, montează intermitent impresii. *Newsreal* e un montaj policrom de fapte diverse, fragmente din refrene la modă, titluri de ziar reproduse cu joc de caractere tipografice. Pe lîngă influența detectabilă a lui Joyce, segmentarea imaginii care trebuie recompusă la lectură și preocupările insistente de montaj au surse plastice și cinematografice. Există în *S.U.A.* o anvergură

și o forță care se impun în ciuda artificiilor. Rezonanțele procedeului au fost însă mai mult indirecte.

Cu toate altoiurile epice, dramaturgia e mai puțin propice planurilor paralele. Mai multe piese ale lui Shakespeare (*Furtuna, Cum vă place*) împletesc cîte două acțiuni. Influențele epice care s-au produs mai insistent în ultimele decenii s-au manifestat în scriitură și în construcție, dar au căutat mai puțin să interfereze acțiuni. Teatrul contemporan, teatrul tuturor experiențelor, nu și-a mai pus întrebarea, pentru că a dizolvat acțiunea aristotelică ca un întreg organic, a înlocuit-o cu situația „circulară" a absurdului ori cu alternarea dintre ficțiune și „faptul de viață". În acest sens se poate vorbi de alt tip de paralelism, de confruntarea pirandelliană între convenția teatrală și faptele care o sfărîmă (*Șase personaje în căutarea unui autor*).

Structura unei piese ca *Henric al IV-lea* ilustrează și ea paralelismul, coexistența elementelor, așa cum a ilustrat și dislocarea timpului, în contextul căreia am pomenit-o. Personajele din *Henric al IV-lea* coexistă în timpuri deosebite. Chiar cînd a ieșit din nebunie, personajul central refuză să accepte timpul în care trăiește doar biologic, refuză să rămînă cu contemporanii lui, cu femeia pe care a iubit-o, acum veștejită, cu fostul lui rival. Multiplicarea unghiurilor subiective înmulțește în teatrul contemporan un asemenea mod de coexistență, de paralelism care e opusul paralelismului de acțiuni. Plasate în aceeași configurație de fapte, personajele nu comunică, pentru că fiecare are alt unghi de refracție, așa cum personajele lui Ionescu nu dialoghează efectiv.

Unghiuri și perspectivă.

Conceptul de unghi subiectiv, la care revine orice dezbatere despre literatura contemporană, introduce în discuție altă latură principală a structurii literare, alături de organizarea succesiunii și de cea a elementelor coexistente.

Sînt uşor de observat diferenţele dintre unghiurile, dintre punctele de vedere pe care se construieşte scrierea fictivă sau nonfictivă şi persoanele gramaticale. Am discutat cu alt prilej observaţiile lui Jakobson care situau epica la persoana a treia a trecutului şi lirica la persoana întîi a prezentului. Raportînd astfel cîmpul artistic, ceea ce se poate denumi perspectiva operei, la persoanele gramaticale, stilistica (spitzeriană sau structurală) depăşeşte teritoriul strict lingvistic.

Cele trei persoane gramaticale există de la începuturile literaturii. Naraţiunea direct cronologică şi naraţiunea retrospectivă corespund persoanei a treia şi întîi. Lirica s-a fixat la prima persoană, introducînd însă — în epistolă sau în oda horaţiană — şi ficţiunea dialogului, deci persoana a doua: *„Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / Finem di dederint“*.

Uzul persoanei a doua a rămas foarte rar. A fost reluat în epistola versificată a clasicismului şi în scrisoarea în proză; astfel la Ghica. Se întîlneşte şi în cîteva romane moderne. *Modificarea* lui Butor e scrisă toată la persoana a doua plural, ceea ce generează un caracter de ipoteză şi nu de ficţiune credibilă, o anumită cerebralitate. E ceva mai frecvent în memorialistica modernă. Nino Frank a publicat recent două volume de amintiri, *Mémoire brisée* şi *Le bruit parmi le vent*, care stabilesc distanţa ironică sau înduioşată faţă de eul trecut, folosind persoana a treia sau a doua. Memorialistul vorbeşte cu detaşare despre sine sau cu sine. Ion Pas a publicat acum două decenii un roman construit din material memorialistic şi intitulat caracteristic *Zilele vieţii tale*. Persoana a doua era utilizată sistematic în primele capitole, abandonată apoi. Într-adevăr, persoana a doua practicată stăruitor în naraţiune cade în artificiu.

Să menţionăm printre funcţiile persoanei a doua pe cea lirică, de comuniune a unei stări prezente sau de evocare împărtăşită. Ea nu se suprapune cu ficţiunea interlocutorului pe care se construieşte epistola, deşi poate porni de la acelaşi gest şi de la acelaşi ton de conversaţie. Dar în epistola lui Horaţiu, Boileau, Voltaire, Alexandrescu, interlocutorul e un pretext dialectic, un punct de sprijin în manipularea ideilor. În *Scri-*

soarea a II-a a lui Eminescu, interlocutorul e presupus a se afla în acord afectiv. „Vai! tot mai gîndești la anii cînd visam în Academii..."

Celelalte două persoane gramaticale, care domină în scrisul literar, comportă diferențieri multiple de puncte de vedere, deci de perspective. Diferențierea a operat destul de devreme. Unghiurile liricii, discutate de Vianu, pornind de la poeticile germane, pot fi identificate și în lirica greacă sau latină. Dacă va fi mai greu să identificăm un eu colectiv, datat istoric, reprezentînd optica unei epoci sau a unei generații, se poate distinge diferența dintre enunțul liric general, dintre sentimentul împărtășit de ceilalți, comunicat de Pindar, și confidența aprinsă, angajînd pe poetă pînă la detaliul fiziologic, a lui Sapho. Diferențe similare se pot remarca între sagacitatea gnomică a lui Horațiu și Catul. În zorile Renașterii franceze, o lirică prin excelență personală, cum este cea villonescă, dă glas unei întregi categorii de declasați în *Épitaphe en forme de ballade (Ballade des pendus)*. Comunicarea e făcută la plural: *„Frères humains qui après nous vivez / N'ayez le coeur contre nous endurci"*.

În epica la prima persoană există din antichitate diferența dintre narațiunea care angajează experiența povestitorului — astfel în scrierea memorialistico-istoriografică de tipul *Anabasis* — și persoana întîi din epica de ficțiune, ce-i drept, mai rară *(Măgarul de aur)*. Mai tîrziu, în Renaștere, distincția devine mai frecventă, pentru că atunci se maturizează memorialistica centrată pe o experiență unică (Cellini, Montluc, D'Aubigné și, ceva mai tîrziu, jurnalele lui Pepys și Evelyn). În aceași perioadă, picarescul procedează prin ficțiune autobiografică.

Secolele următoare au făcut să se nască alte diferențieri, sporind finalitățile și tonurile pe care le poate adopta narațiunea la prima persoană. Sublinierea ipoteticului, separarea dintre autor și cel care spune eu, păstrează de cele mai multe ori caracter implicit. Scriitorul refuză să se separe declarativ. Se mărginește uneori la o întrebare: „Sînt eroul propriei mele vieți?" întreabă Dickens în primele rînduri din *David Copperfield*, amînînd nedefinit răspunsul: „Aceste pagini o vor

arăta". De cele mai multe ori, prozatorul consideră suficientă configurația fapte-povestitor pentru a-l separa de cel care spune eu. Dostoievski, care, în *Amintiri din casa morților*, inventase un personaj pentru a nara fapte autobiografice, nu simte nevoia să se despartă explicit de naratorul evident fictiv din *Adolescentul*. Cîteva situații-tip au servit în epoca ultimului secol și jumătate pentru a crea, de la început, separarea. Ficțiunea manuscrisului găsit (*Adolphe, Un erou al timpului nostru, Însemnările lui Neculai Manea*) și procedeul mărturisirii orale, reproduse de un martor (*Lord Jim*) situează întîmplările și motivează gestul confesiv. Procedeele acestea par vetuste. Comoditatea lor le-a făcut să stăruie la Gide și la Jules Romains. Aici, ca și pretutindeni, un mod mai flexibil de manipulare poate întineri mijlocul învechit.

Secolul al XVIII-lea a descoperit un mod de a folosi persoana întîi nu numai prin separarea indiscutabilă de scriitor, dar și ca o eficace confruntare de puncte de vedere. Epistola antică inventase ficțiunea corespondenței. La sfîrșitul secolului al XVII-lea, alături de memoriile apocrife se iviseră și scrisori pretins autentice. A fost nevoie de două secole și jumătate de istorie literară ca să se certifice că pasiunea în aparență spontană din *Scrisorile portugheze* a fost meșteșugită de un literat profesionist.

Secolul al XVIII-lea a înmulțit corespondenții. A făcut astfel să se ciocnească punctele de vedere, să cadă diferit lumina asupra aceluiași fapt. Voga enormă pe care au dobîndit-o romanele lui Richardson e în primul rînd rezultatul unei potriviri de diapazon. Europa omului sensibil îngurgita în cantități enorme confesiunile duioase, ale Pamelei sau Clarissei. A tentat și procedeul pe care l-au reluat cîteva dintre romanele de maximă rezonanță scrise în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și la începutul secolului următor: *Noua Heloiză, Werther, Legăturile periculoase, Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortiz.*

Romanul epistolar — și de asemenea, nuvela epistolară (*L'abbé Aubin* de Mérimée) — aveau încă vitalitate la jumătatea secolului trecut. Caracterul artificial al menținerii la schimbul de epistole și renunțarea la un întreg arsenal de

procedee, pe care o implică alternarea de monologuri, au dus la abandonarea lui ca mijloc exclusiv. Capitolul epistolar continuă să fie practicat în proza contemporană. Refuzată de purismul formulelor inovatoare, confruntarea de puncte de vedere prin reproducere de scrisori a tentat soliditatea fără pretenții a lui J. B. Priestley ca și sofisticarea mai anemică a lui Lawrence Durrel. În literatura română, eficacitatea cu care au practicat procedeul Camil Petrescu și G. Călinescu, între alții, arată cît de rău puse pot fi întrebările cu privire la îmbătrînirea unui mijloc de expresie.

În epica ultimului secol a apărut o altă modalitate de a nara la prima persoană. Naratorul e un martor. Nu e cu totul pasiv, nici indiferent. Se mișcă și zîmbește în penumbră. Lumina cade asupra celor narate, ușor modificată de punctul de vedere al naratorului.

Jocul obiectiv-subiectiv poate căpăta rosturi foarte diferite, și e explicabilă prezența mai accentuată a acestei modalități în secolul nostru. Înaintași se pot afla. Astfel, narațiunile făcute în tragedia elină sau franceză : păstorii și solii lui Sofocle, povestirea lui Théramène la Racine. Sînt strămoși prea îndepărtați. Modalitatea matură e mult mai tîrzie. În primul capitol din *Madame Bovary* există o intervenție a naratorului care reproduce întîmplări din anii de școală ai lui Charles Bovary, trasează o siluetă de adolescent stîngace, cumsecade. Dar restul romanului abandonează narațiunea la prima persoană. În *Le grand Meaulnes*, naratorul martor e mereu prezent.

E remarcabilă siguranța cu care se manifestă un asemenea narator-martor în proza noastră de la 1880. Didacticismul greoi duce la impresii nedrepte și riscă să mascheze surprinzătoarele însușiri narative ale lui Slavici. Dar tonul moralizator e absent din *Budulea taichii*. De la prima frază, povestitorul se instalează în atitudinea lui de cronicar entuziast al ascensiunii lui Huțu, al aspirațiilor lui progresive. Totul e integrat și sună just în această atitudine admirativă a confidentului modest, chiar și exclamațiile în aparență naive : „De-mi părea bine ? Dar se înțelege că-mi părea bine“.

Registrul de posibilităţi pe care îl oferă personajul-martor e foarte vast. E lărgit de combinarea unor variabile, şi, în primul rînd, de prezenţa activă sau afectivă a povestitorului. Această prezenţă poate avea efectul pedalei muzicale, poate învălui o linie melodică într-o ambianţă sonoră. Într-un prea uitat roman al lui Knut Hamsun, *Un vagabond cîntă în surdină,* drama conjugală la care asistă vagabondul-narator îşi accentuează culorile tragice pentru că — nemărturisită — se percepe simpatia, poate dragostea povestitorului pentru eroină. În *Doctorul Faustus,* prezenţa martorului nu mai e o simplă ambianţă sonoră. Mediocritatea doctă a lui Zeitblom creează o lentilă care accentuează ambiguitatea faptelor, face să stăruie ezitarea între interpretarea plat clinică (Leverkühn ar fi doar victima unei infecţii luetice), cea fantastică şi alegoria deschisă. Nu ne mulţumim doar cu comentariul lui Zeitblom. E tehnica „indirectă", despre care Thomas Mann ne-a lăsat observaţii de esenţială importanţă în paginile memorialistice *Evoluţia (romanului) Doctorul Faustus.*

Diferenţierile de unghiuri în cadrul naraţiunii la persoana a treia ne-ar duce prea departe, la o prea rapidă încercare de a schiţa istoria sau tipologia naraţiunii. Modificările de unghi sînt nenumărate, şi impersonalitatea persoanei a treia e, în general, iluzorie. Şi aici putem remarca începuturile, precum şi situaţiile mai complexe din literatura contemporană. Mijloace stilistice şi arhitectonice pot introduce un punct de vedere identificabil în naraţiunea „impersonală". Pot altoi pe această aparentă impersonalitate un unghi subiectiv. Discutat cu alt prilej, „stilul indirect liber" e un împrumut de perspectivă, realizat prin imitaţie stilistică. Naraţiunea reproduce ticurile verbale ale unui personaj şi îi acceptă temporar optica.

Să ne mărginim a aminti doar o diferenţă de puncte de vedere, care antrenează o diferenţă totală de perspectivă, între naraţiunea presupunînd un autor atotştiutor şi atotputernic şi autolimitarea naraţiunii moderne. Influenţa proustiană a făcut ca acest contrast să fie înţeles ca o opoziţie între persoana a treia şi persoana întîi. Convenţiile acceptate care funcţionau în vechea proză permiteau naratorului să cunoască mai mult

despre personaje decît știau înseși aceste personaje. Romancierului atotștiutor, legislator liber al unui univers despărțit de sine, „demiurg“ după expresia curentă, i-a luat locul la Proust un narator care reconstituie durata unor experiențe. Prima persoană astfel concepută a părut inseparabilă de „noua structură“ a epicii.

Ecuația între noua structură epică și folosirea primei persoane nu a rezistat. Tocmai pentru că persoana a treia acceptă nenumărate unghiuri, ea a subzistat la Gide și la Joyce, în proza lui Kafka, în epica americană a comportării și în „noul roman“ francez. Discontinuitatea, pluralitatea semnificațiilor posibile, parțializarea au făcut ca narațiunea la persoana a treia să implice în aceste cazuri refuzul atotștiinței. Naratorul descoperă faptele o dată cu cititorul, în discontinuitatea lor contradictorie, sugerează interpretări multiple fără a opta, se resemnează la viziunea parțială, o postulează drept unica posibilă.

De fapt, ceea ce se susține în considerațiile adesea confuze cu privire la tipul balzacian și la romancierul „demiurg“ este refuzul de a se rămîne la modelul secolului trecut, la înțelegerea dinamică a personajului și a organizării epice ca un tot rotund, la acțiunea clar determinată și închegată. În acest sens este valabilă critica epigonismului balzacian sau „analitic“ făcută de Robbe-Grillet sau de Nathalie Sarraute. Dar optica nouă, ceea ce Umberto Eco denumește „metafora epistemologică“, fundalul nou filozofic și psihologic, nu implică o formulă unică. Direcția unică rămîne excesivă și neconvingătoare. Personajele și faptele din Faulkner nu mai au coerența rotundă din romanul secolului trecut. Dar creînd comitatul Yoknapathawpha și saga familiilor Sartoris sau Sutpen, Faulkner nu e mai puțin „demiurg“ în coordonatele secolului nostru.

Neintervenția scriitorului — fie prin neutralitatea stilistică a lui Kafka, fie prin refuzul pomenit de a se arăta deținătorul secretelor cu privire la mobilurile și la soarta personajelor — caracterizează cea mai mare parte din epica secolului nostru la persoana a treia sau chiar la persoana întîi. Nu numai jocul cerebral îl face uneori pe prozatorul

contemporan să-şi demonteze ficţiunea într-o manieră asemănătoare cu aceea a iluzionistului care îşi explică trucurile. Gide, care a practicat „jurnalul de creaţie", a introdus un romancier în *Falsificatorii de bani* şi, prin intermediul lui, a demontat mecanismele creaţiei romaneşti. Şi în afara „jurnalului lui Edouard", romancierul cochetează cu această demontare a naraţiunii, ezită, îşi admonestează personajele.

Fără pretenţii de inovaţie literară, ca un joc umoristic cu intenţii parodice, Caragiale intervenise şi el în naraţiune în cele două finaluri din *Două loturi*. După încheierea dramatică, în care cei doi soţi Popescu sînt înfăţişaţi diminuaţi de lovitura primită, scriitorul refuză acest final şi ne mărturiseşte că nu ştie ce s-a întîmplat cu eroii săi.

Multiplicarea unghiurilor, confruntarea a diverse unghiuri subiective reprezintă un numitor comun pentru epica ultimelor decenii, orientînd faptele spre mai multe sensuri posibile, devenind relativizarea programatică din ciclul *Alexandria* al lui Durrell, fiind investigaţie la Camil Petrescu. În condiţiile proprii, cu un cîmp tehnic mai redus, multiplicarea de unghiuri subiective se remarcă şi în dramaturgie. Interferenţele cu epica, procedeele speciale de construcţie, neoalegorismul etc. contribuie la această confruntare de puncte de vedere. Shaw n-a aspirat la o formulă de operă „deschisă". Şi-a susţinut optica proprie cu o vehemenţă teoretizată în prefeţe. Dar un artificiu simplu permite în *Sfînta Ioana* confruntarea generaţiilor şi, prin ea, confruntarea modurilor de a o judeca pe Fecioara din Orléans.

Tipuri de construcţie.

De la începutul discuţiei ni s-a impus constatarea infinităţii de individualităţi arhitectonice. Diversitatea nu e numai a construcţiei. Fiecare mesaj e altfel structurat, şi diferenţele de semnificaţie sînt inseparabile de diferenţele de construcţie. Situaţia parodiei, de care ne va apropia discuţia stilurilor, nu

infirmă această condiție proprie artei de a fi comunicare individualizată. Parodierea nu e dublare. Existența ei eficace este în funcție de jocul caricatural care imită schematizînd, îngroșînd ticul stilistic. Parodia lui Reboux și Muller după o tragedie de Racine țintește just în măsura în care construcția ei sesizează linearitatea construcției în tragedia raciniană. Față de model, se află însă în raportul dintre cele cîteva linii șarjate ale unei caricaturi și individualitatea unei figuri umane.

Înăuntrul acestui univers de individualități arhitectonice, am discutat și cîteva principii de organizare : în timp, simultan, prin modificări de unghi. O firească dorință de sistematizare ar cere să căutăm situațiile intermediare între infinitatea individualităților și laturile generale, separate destul de arbitrar. În ce măsură se pot propune tipuri care să unifice diversitatea construcțiilor ?

Întrebarea a fost compromisă prin diferite răspunsuri simpliste, școlărești, care au confundat-o cu clasificarea genurilor. Practica critică se servește și ea de clasificări comode și aproximative. Thibaudet, care a arătat față de conceptul de gen o repulsie similară cu cea teoretizată de Croce, și-a intitulat multe din *Reflecțiile* asupra romanului și criticii pornind de la asemenea clasificări sumare : romanele provinciei, ale diplomaților etc.

Tocmai în domeniul romanului au existat în secolul nostru, pornind uneori de la critica acestor clasificări, socotite, pe drept cuvînt, ca lipsite de criterii clare și de coerență internă, încercări de a sistematiza și de a propune configurații de tipuri cu bază estetică unitară. Cu alt prilej [1] am discutat două dintre asemenea sistematizări ce ni s-au părut mai semnificative prin capacitatea lor disociativă. Rămînem de acord cu concluziile la care ajungeam atunci. Pe două căi diferite, Muir și Caillois confirmă implicit, prin modul cum se înfundă două construcții critice de anvergură, dificultatea majoră a încercării de a construi compartimente sau criterii

---

[1] S. Iosifescu, *In jurul romanului*, ed. II-a, E.P.L., 1961, pp. 157—181.

potrivite. Muir a pornit de la o ierarhie cu vizibile surse bergsoniene pentru a propune mai întîi două tipuri simetrice. În primul, *romanul de acțiune și de caracter*, nu există durată și devenire. Dimensiunea e orizontală, romanele se deplasează geografic și social ; se schimbă mediile, nu și personajele. În cel de al doilea, *romanul-dramă*, construit pe verticala timpului, peisajul e indiferent ; totul se axează pe durată și devenire. Existența unui roman ca *Război și pace* i-a pretins lui Muir să adauge și al treilea tip — *romanul-cronică* —, sintetizînd spațiul și durata, mișcîndu-se cu aceeași libertate în amîndouă dimensiunile.

Tipurile lui Muir traduc, de fapt, două etape distincte, cea a unei viziuni statice, clasicizante, care n-a descoperit încă devenirea, transformarea procesuală, și cea posterioară acestui moment de cotitură. Raportate la romanul modern, cu toată subtilitatea observațiilor, tipurile lui Muir sînt inaplicabile. Devin prea rigide și cu totul vagi în fața unui personaj dominat de timp.

Mai sistematic, Caillois a urmărit în studiul lui din tinerețe să stabilească criterii coerente. A propus o construcție destul de complicată, dar interesantă. Caillois distinge criterii referitoare la ceea ce denumește *volumul operei :* amploarea, respectiv numărul de personaje centrale, densitatea, asemănătoare cu ceea ce am discutat sub termenul de ritm, extensiunea, care poate fi spațială, temporală, socială. Alt grup de criterii se referă la raporturile autorului cu lumea („atenția la real", interioritatea). Al treilea grup examinează raporturile dintre operă și „autorul ca om". (O astfel de erezie ar provoca astăzi protestul homofon al tuturor celor care anatemizează orice urmă și orice formă de critică biografică.) În direcția aceasta, Caillois distinge „partea respectivă a eroilor și a aventurii", identificarea cu personajele, voința de a influența. Se poate observa că nu toate criteriile se află pe planuri de importanță echivalente. Dar, principala dificultate constă în trecerea de la aceste criterii care delimitează, filtrează aspecte, la tipuri de structură. Propunerea făcută — fără multă con-

vingere —, de a se nota de la 1 la 9 ponderea fiecărui criteriu într-un roman, nu rezistă analizei cît de sumare. Pe lîngă arbitrarul aprecierii cantitative, numărul ar da iluzia unei semnificații și a unei precizii absente. Criterii de felul celor propuse de Caillois sînt interesante în măsura în care disting *situații* estetice bazate pe o reducție programatică a orizontului. Nu permit însă să se construiască tipuri coerente.

În acest sens am discutat în alt capitol o problemă asemănătoare. S-ar părea că, negînd utilitatea unor tipuri sistematice de arhitectură (și problema se pune în termeni asemănători cu privire la personaje, drept care nu am mai dezbătut-o atunci), contrazicem cele spuse cu privire la clasificările artelor și ne situăm pe poziția croceană. Am evocat atunci cîteva dintre nenumăratele clasificări propuse în istoria esteticii pentru a ilustra zădărnicia încercărilor de a crea un sistem finit al artelor.

Am susținut, dimpotrivă, interesul clasificărilor cu criterii diferite, în stare să identifice situații estetice, aspecte dominante și interferențe. Construcția de tipuri în lumea individualelor — a personajelor literare sau a unităților arhitectonice — poate oferi același interes ca și cea aplicată la artiști. Delimitează situații, atitudini-limită, structuri „ideale“, cum a observat G. Călinescu, deci ipoteze de lucru, în nici un caz sisteme riguroase și finite. Observația se referă la numeroasele și adeseori cultural foarte fertilele construcții de tipuri scriitoricești ; apolinicul și dionisiacul, asianismul și aticismul etc., etc.

Construirea de tipuri istorice implică și ea unele dintre dificultățile discutate. Păstrează un coeficient de aproximație, dar permite să se urmărească continuitatea și schimbarea, modul cum o preferință arhitectonică se păstrează într-o perioadă, fiind condiționată de o ambianță estetică și culturală, nuanțîndu-se și modificîndu-se pînă ce cade în desuetudine. Uneori e redescoperită cu alte funcții și valențe.

Am vorbit de romanul epistolar. Se pot urmări într-un mod similar și cotiturile romanului picaresc. S-a făcut legătura

între *auto sacramental* din barocul spaniol și direcții din dramaturgia contemporană.

Riscul speculațiilor și extrapolărilor e evident. Iar teritoriul e mai larg decît cel al problemelor arhitectonice, greu de despărțit de ansamblul chestiunilor estetice și culturale. Cercetarea tipurilor istorice de construcție literară rămîne însă de interes incontestabil. Este un condominiu al istoriei și al esteticii.

VII

STILISTICĂ ŞI ESTETICĂ

Problematica stilului e, prin excelenţă, un teritoriu de frontieră sau, mai bine zis, un teritoriu cu dublă apartenenţă, revendicat de disciplinele cu dominantă estetică — teoria, istoria, critica literară — şi guvernat astăzi de lingvistică. Încercările de a împăca cele două puncte de vedere şi cele două metodologii sînt frecvent divergente. Consună uneori, dar prin capitularea unuia, chiar dacă faptele sînt mai puţin brutal prezentate. Termenul de „ştiinţă-pilot" printre disciplinele umaniste, prin care e desemnată lingvistica, implică o subordonare uşor de remarcat la tendinţe şi în scrieri cu mare rezonanţă din ultimele decenii. S-ar părea că, obosite de cîteva secole de reînceperi şi de construcţii pe nisip, critica, teoria şi istoria literaturii aduc omagiul feudal disciplinei aflate în spectaculos progres. Nu numai ele. Fără formulări ironice care ar putea crea echivoc asupra importanţei acestor fapte de cultură, nu se poate contesta că în ultimele cinci decenii lingvistica a fecundat gîndirea filozofică. De la rolul de auxiliară importanţă la cel de „ştiinţă-pilot" şi la dominarea metodologică şi confuzia de obiecte, este o distanţă parcursă frecvent în ultimii ani. Felul cum construieşte Michel Foucault strălucitoarea lui încercare de „arheologie" a ştiinţelor umane, discutata şi discutabila *Les mots et les choses*, e semnificativă în acest sens.

La limită, vechea *ancilla theologiae* tinde să devină *ancilla linguisticae*. Iar estetica şi disciplinele înrudite nu fac decît să schimbe termenii, păstrînd raportul. Din *ancillae philosophiae* devin şi ele *ancillae linguisticae*. E o reîntoarcere la preocupările iniţiale, pentru că la începuturile gîndirii despre

artă stau reflecțiile asupra cuvintelor ale sofiștilor și apoi retoricile.

Se poate remarca și drumul invers, de la lingvistică la critică, parcurs de cîteva dintre figurile proeminente ale stilisticii literare : în oarecare măsură de Vossler, cînd a dat prin analiza versurilor lui La Fontaine un exemplu de critică stilistică, continuat cu rezultate majore de Spitzer și de Auerbach. Dar — cît de prestigioase ar fi — acestea rămîn traiectorii individuale, deși credem că au o semnificație care interesează însăși relația dintre lingvistică și estetică. Direcția principală și atitudinile intransigente converg spre ideea de „știință-pilot".

Roman Jakobson a adus cea mai netă, cea mai strînsă si inteligentă argumentare a acestui act de proprietate lingvistică : „Poetica tratează problemele de structură verbală, după cum analiza picturii se ocupă de structurile picturale. Deoarece lingvistica este știința globală a structurii verbale, poetica poate fi considerată parte integrantă a lingvisticii" [1].

Recunoscînd că există laturi ale poeticii ce depășesc „arta cuvîntului" (barocul sau oricare stil istoric, metafora suprarealistă din filmele lui Bunuel), Jakobson le integrează în disciplina înrudită, cu arie mai largă, a semioticii generale.

Încheierea studiului reia — mai nuanțat — raportul : „Dacă mai sînt critici care se îndoiesc de competența lingvisticii de a cuprinde domeniul poeticii, eu personal cred că incompetența poetică a unor lingviști bigoți a fost greșit interpretată ca o incapacitate a științei lingvistice în sine. Toți cei de față ne dăm seama că un lingvist surd la funcțiunea poetică a limbajului și o școală literară indiferentă față de problemele lingvistice și nefamiliarizată cu metodele lingvistice sînt anacronisme tot atît de flagrante" [2].

Discutînd stadiul actual al stilisticii, va trebui să revenim la implicațiile mai profunde și cu valoare de punere în gardă teoretică pe care le comportă formularea cu privire la „incompetența„ sau „competența" poetică a lingviștilor. Rela-

---

[1] Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 83
[2] *Ibidem*, pp. 123, 124.

ția de ansamblu dintre disciplinele estetice avînd ca obiect literatura și lingvistica am mai discutat-o cu alte prilejuri, astfel în primul capitol al acestei cărți. Rămînînd pentru moment la domeniul stilului și suspendînd chestiunile de subordonare și supraordonare, să constatăm existența condominiului, a teritoriului pe care îl prospectează și-l revendică justificat cele două grupe de discipline.

Dubla apartenență, dificultatea separării se reflectă în terminologie. În raport cu alte categorii de probleme ale esteticii literare, în care incertitudinea terminologică se manifestă prin ezitarea între mai mulți termeni și prin încercări de inovație sub influența uneia sau alteia dintre tendințele la un moment dat precumpănitoare, aici avem de-a face cu un termen unic : „stilul". Pentru unii autori contemporani, inovația se reduce la neîncredere față de imprecizia termenului, la refuzul de a-l folosi.

Varietatea sensurilor e izbitoare. Iubitorii de clasificări ar putea descoperi, făcînd enumerarea și gruparea acestor sensuri, că ele întrec numeric și prin diversitate cele 18 înțelesuri ale cuvîntului „artă" identificate de Munro. Nu intră în discuție sensurile extraartistice și extralingvistice pe care le consemnează dicționarele : „stilul" din botanică, parte a unei flori sau „stilul" calendaristic. Alte sensuri extraartistice și extralingvistice — stilul unei vieți, al unei activități, al unui gest — rămîn interesante pentru că luminează un factor comun.

Circumscriind termenul în teritoriul lingvisticii și esteticii, sîntem în plin turn al lui Babel. Într-un ciclu de conferințe ținute la Oxford în 1921 și adunate în volumul *The Problem of Style*, J. Middleton-Murry remarcă : „Dacă ar fi dusă cu o fracțiune din rigoarea investigației științifice, o dezbatere asupra termenului de stil ar acoperi inevitabil întreg cîmpul esteticii literare și al teoriei criticii. Șase cărți n-ar fi suficiente pentru această încercare, cu atît mai puțin șase conferințe" [1]. După cîteva decenii, lingvistul Pierre Gui-

[1] J. Middleton-Murry, *The Problem of Style*, Oxford University Press, 1922—1961, p. 3.

raud a insistat asupra „conținutului vast", pulverizat al termenului : „În aparență, nimic nu e mai bine definit decît termenul de stil : pe de o parte un mod de a scrie, pe de altă parte modul de a scrie propriu unui scriitor, unui gen, unei epoci, dublă definiție pe care dicționarele moderne au moștenit-o de la cei vechi.

Acest mod de a scrie a făcut în Antichitate obiectul unui studiu special — *retorica* — care e, în același timp, o artă a expresiei literare și o normă, un instrument critic în aprecierea stilurilor individuale și a artei marilor scriitori" [1].

Dar Guiraud constată îndată că „conținutul termenului de stil e atît de vast", încît se sparge în nenumărate sensuri.

Multiplicitatea sensurilor și a definițiilor stilului l-a îndemnat pe Nils Erik Enkvist la o clasificare. Enkvist acceptă doar enunțurile bazate „pe trăsături verificabile de orice cercetător". De aceea scoate din discuție, considerîndu-le „descalificate", aserțiunile cu aplicabilitate prea vagă, „acelea care doar identifică stilul cu existența și cu gîndirea sau care afirmă că stilul înseamnă să spui lucrul potrivit în modul cel mai eficace". Pentru prima atitudine sînt citați Henri Morier *(La Psychologie des styles)* și Havelock Ellis *(The Dance of Life)*; pentru a doua, Kenneth Burke *(Permanence and Change)*. Definițiile care intră în discuție sînt repartizate în șase categorii : „stilul ca o cochilie care acoperă un sîmbure preexistent de gîndire sau expresie" (Stendhal, Bally, Seidler) ; „ca o alegere între expresii alternative" (Brooks și Penn Warren) ; ca „un sistem de caracteristici individuale" (Rémy de Gourmont, Pierre Naert) ; ca „devieri de la o normă" (Wellander) ; ca „un sistem de caracteristici colective" (stil elizabetan, umor american, stil byronian etc.) ; ca „acele relații dintre entitățile lingvistice care pot fi enunțate în termeni cu extensie textuală mai întinsă decît propoziția" [2]. (Trager, Hill).

---

[1] P. Guiraud, *La stylistique*, Presses Universitaires de France, 1957, p. 5.

[2] Niels Erik Enkvist, John Spencer, Michael J. Gregory, *Linguistics and Style, London*, Oxford University Press, 1964, pp. 11—12.

Clasificarea este — ca mai toate clasificările — discutabilă. Alătură criterii şi puncte de vedere care sînt incompatibile între ele cu altele care nu se contrazic ori chiar se completează. „Sistemul de caracteristici individuale" şi „sistemul de caracteristici colective" sînt accepţii ce nu se opun, pentru că au alt obiect : o individualitate şi, respectiv, o colectivitate, un concept de gen. Iar înrudirea de sensuri dintre „stilul ca individualitate" şi „stilul ca deviere de la normă" e constatată chiar de Enkvist atunci cînd trece de la o categorie la alta : „Identificarea stilului cu elementele individuale ale limbajului presupune în mod tacit instituirea unor norme de comparaţie. Cu aceasta am şi pătruns în domeniul definiţiilor stilului ca o deviere de la normă..." [1].

Uzul curent în domenii artistice extraliterare, în arhitectură, muzică, plastică, cinematografie, balet, încercările încă timide, deşi foarte necesare, de a jalona cîte o stilistică a acestor domenii, au fundat definiţii larg estetice, în sens strict nonlingvistice, deşi revendicabile de către semiotică. Esteticianul care avea să ofere culturii noastre cea mai interesantă construcţie teoretică şi analize exemplare de stil, s-a menţinut în prima parte a activităţii lui la accepţia largă, intenţionat neparticularizată. În *Estetica* lui Tudor Vianu din 1934/6, conceptul de stil e delimitat prin raportare la „altă sinteză teoretică", la „tip" : „Deosebirea dintre stil şi tip este destul de delicată, şi în realitate ea a fost adesea trecută cu vederea. Căci stilul, ca şi tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor... Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalităţii lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic, fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o naţiune sau un întreg cerc cultural. Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal, cum ar fi romanicul sau goticul, de un stil francez sau german şi de stilul antic sau modern" [2]. Şi, mai departe : „Vom defini stilul : unitatea

---

[1] *Op. cit.*, p. 23

[2] T. Vianu, *Estetica*, p. 184.

structurii artistice într-un grup de opere, raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, naţiunea, epoca sau cercul de cultură“ [1].

După cîţiva ani, concentrîndu-şi preocupările asupra stilisticii literare, Vianu a propus o definiţie proprie stilului literar şi derivată din dubla intenţie a limbajului : „Ceea ce vom numi «stilul» unui scriitor va fi ansamblul notaţiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobîndeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogăţite cu aceste adausuri, expresiile limbii ne introduc în atmosfera unei individualităţi, într-o sferă proprie de a resimţi lumea şi viaţa. Stilul este, aşadar, expresia unei individualităţi“ [2]. Tudor Vianu se referă la formularea lui Vossler : „Stilul este întrebuinţarea individuală a limbii“, pe care o apropie de mai vechea şi mult citata propoziţie a lui Buffon din discursul lui de recepţie la Academie : *„Le style c'est l'homme même“*.

E de remarcat că această definiţie are nevoie de amendări pentru a fi aplicată la alte accepţii ale stilului literar, care se referă nu la individ, ci la o categorie, o colectivitate sau epocă ; cînd e vorba deci de stilul unui gen — după normele retoricii antice —, de stilul Renaşterii sau de stilul clasicismului. E de remarcat şi simbioza cu lingvistica implicată în însăşi distincţia dintre cele două intenţii ale limbajului.

Se pot nota însă şi încercările de a fixa sensul stilului în literatură pe un plan exclusiv cultural sau estetic. După ce consideră nesatisfăcătoare cîteva definiţii mai cunoscute ale stilului (Buffon, Stendhal, Flaubert), Middleton-Murry distinge trei accepţii ilustrate de trei tipuri de propoziţii : „«Eu ştiu cine a scris acest articol în *Saturday Review* — Domnul Saintsbury. Nu ai putea să-i confunzi stilul». Aici, stilul semnifică idiosincrazia personală a expresiei după care recunoaştem un scriitor. În al doilea exemplu — «Ideile domnului Wilkinson sînt interesante, dar el trebuie să înveţe să

[1] *Ibidem*, p. 185.
[2] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, p. 20.

scrie ; pentru moment nu are stil» — termenul înseamnă capacitatea de a exprima lucid o suită de idei... În a treia propoziție — «Marlowe, în ciuda bombasticismului, sălbăticiei și cabotinismului, are stil» — cuvîntul e folosit în sens absolut. ...Deci avem trei sensuri distincte ale termenului de stil : stilul ca idiosincrazie, stilul ca tehnică de expunere, stilul ca cea mai înaltă înfăptuire a literaturii" [1].

Fără să pătrundem în celelalte cercuri de probleme pe care le abordează conferințele lui Middleton-Murry — „psihologia stilului" sau stilul creator —, trebuie remarcat că definițiile lui fac trecerea de la constatarea unei „idiosincrazii" la norme tehnice și la axiologie. „Cea mai înaltă înfăptuire" sună destul de vag. E prețul plătit pentru separarea totală de punctul de vedere lingvistic.

Benvenuto Terracini insistă asupra altor coordonate care permit pendulări și duc la o enormă varietate de atitudini. „Din caracterul simbolic derivă natura subiectiv-obiectivă a limbajului și, în același timp, funcțiunea lui expresiv-semnificativă, care se realizează după două tendințe opuse, echilibrate în diverse moduri, dar complementare și egal de necesare : pe de o parte, subiectul tinde să se distingă de obiectul asupra căruia acționează activitatea lui lingvistică și ajunge să atribuie acestei activități o existență și o structură autonomă ; dar, în același timp, tinde să pătrundă în obiect pentru a regăsi propria-i ființă și propriile moduri de a fi exprimate în formă inteligibilă" [2].

Conceptul de stil depășește la Blaga regiunea lingvistică și cea estetică, chiar și morfologia culturii. Dar în implicațiile lui ontologice e conceput tot ca o configurație, o „arhitectură" de factori eterogeni. Blaga respinge „concepția monolitică despre stil", care „nu îngăduie decît o soluție tranșantă și unilaterală a problemei" ... „Noi nu vedem stilul ca o enti-

---

[1] J. Middleton-Murry, *op. cit.*, pp. 4—7.

[2] Benvenuto Terracini, *Analisi stilistica, teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 26.

tate absolută, ci ca produsul unei matrice, alcătuită din categorii abisale, discontinue, dar sinergic și arhitectonic combinate"[1].

Din spectrul multicolor al diferitelor sensuri, critica și estetica literară sînt interesate preferențial de unele și doar indirect de altele care intră în primul rînd în cîmpul lingvisticii. Astfel sînt stilurile funcționale, deși transplantarea unui stil de arhivar de la 1870 în proza umoristică sau în comediile lui Hasdeu și Caragiale e o elementară și semnificativă chestiune de istorie literară. Rămîn însă în atenția istoricului sau criticului sensurile care se referă la diferențe de agent : stilul individual, al epocii, al națiunii și al cercului literar. La care se adaugă — cu o pondere ușor de observat și prea neglijată de cercetarea istorică — stilul unei mișcări literare, factor de unificare al acelei mișcări ; de asemenea, pentru întreaga perioadă de istorie literară în care a funcționat ierarhia stilurilor, stilul unui gen. Prin referire la cele trei opere ale lui Virgiliu, roata botezată cu numele poetului latin repartiza normele stilistice după trei trepte — gravis, mediocrus, humilis — corespunzînd *Eneidei, Bucolicelor, Georgicelor.*

Mai intră în discuție, măcar ca un semn de întrebare, un sens extralingvistic al stilului în literatură.

Dacă eliminăm din dezbatere omonimiile (sensul botanic ori calendaristic), factorul comun tuturor sensurilor, care justifică și uzul metaforic din „stil de muncă" nu poate consta în individualizare, așa cum propun definițiile lui Buffon, Vossler, Bally. Aceasta are sens clar doar cu privire la stilul unui scriitor, dar devine echivocă dacă vorbim de un curent sau o epocă și fără sens în raport cu stilul unui gen. Comun tuturor sensurilor este conceptul de „trăsături unificatoare". Caractersticile diferite se configurează într-un unicat, în profilul stilistic al unui scriitor, al unei mișcări sau epoci, al unui gen, al tragediei în opoziție cu comedia.

---

[1] Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii* în *Trilogia culturii.* Editura Fundației, 1944, p. 465.

Separația totală sau măcar schițarea unui traseu de frontieră între lingvistică și estetică e imposibilă. Condominiul ne întîmpină din toate punctele cardinale, și unei astfel de încercări de separare, care ar filtra faptele pînă la obținerea vidului, i se poate aplica fraza kantiană cu privire la porumbelul dornic să zboare în vid ca să nu mai întîmpine rezistența aerului. E o comparație foarte potrivită și pentru încercările contemporane de a evada din istorie.

Condiminiul există de altfel și în raport cu logica și cu epistemologia. Inseparabile de sensul estetic, figurile de stil au fost dezbătute ca o artă a argumentării. În acest sens le-au identificat și clasat retoricile. În acest sens le discută un logician contemporan, Chaim Perelman, în al său *Traité de l'argumentation*. S-ar mai putea vorbi de interferențe cu psihologia, măcar în unele încercări de a descoperi o „psihologie a stilului", cum este aceea a lui Middleton-Murry. Rolul lingvisticii este însă predominant.

Fără a încerca imposibile separații, estetica — dacă nu acceptăm drept unică soluție de dezvoltare punerea ei în ecuație cu teoria informației sau cu lingvistica — își poate propune să discute chestiunea în propriul ei limbaj, care este încă în primul rînd cel al nuanței. Este interesată de modul cum faptele de stil particularizează o unitate de diverse grade, un artist, o operă, o epocă, și nu în special de abaterea pe care această unitate o constituie în raport cu structura unei limbi. Implicit în dezbaterea teoretică și în înserierea istorică, se explicitează în analiza stilistică un sistem de aprecieri. Inhibate de vechile și noile reproșuri care i se aduc, tentate adesea de sobrietatea simbolului algebric, atotputernic în epoca ordinatoarelor, estetica și disciplinele înrudite își pot urmări un punct de vedere propriu în problemele de stil. Vom încerca să discutăm din acest unghi cîteva chestiuni care ni se par esențiale : funcțiunile limbajului, locul și perspectivele stilisticii literare, posibilitatea de existență a unui sens extralingvistic al stilului, închistarea stilului în manierizări.

„Dubla intenţie", funcţiile limbajului.

Diferenţierea unor funcţii diferite ale limbajului constituie principala suprafaţă de contact dintre lingvistică şi estetică : este una dintre puţinele probleme asupra căreia s-a stabilit consensul. A fost menţionată în acest volum, atunci cînd am căutat coordonatele literarului. Este cazul să ne oprim puţin asupra ei.

Discuţiile cu privire la prioritate şi la istoria unei idei pot deruta. Adrian Marino a remarcat într-un articol înrudirea distincţiei făcute de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* între intenţia tranzitivă şi cea reflexivă a limbajului cu un text din Valéry şi a sugerat că e vorba de o reminiscenţă. Într-un răspuns apărut în *România literară,* Vasile Florescu a făcut un foarte documentat istoric al ideii, dar a încheiat subliniind importanţa remarcilor lui Vianu cu privire la organizarea expresiei literare pe linia de demarcaţie a celor două intenţii.

Se constată curent că importanţa istoriei ideilor este infinit superioară în estetică şi în alte „ştiinţe umane" în raport cu ştiinţele naturii. Conştiinţa influenţează direct faptul de cultură. Programul estetic al unei grupări literare se răsfrînge în creaţiile individuale, orientează modurile de a scrie, forţînd pe unii scriitori pe căi derivate ce le sînt străine ca structură, făcîndu-i pe alţii să-şi descopere latenţele. Am avut de mai multe ori prilejul în aceste pagini să ne întoarcem la traiectoria istorică a unui concept, a unei categorii estetice. Dar fetişizarea istoriei ideilor nu e lipsită de riscul iluziilor optice. Descoperind consemnări mai mult sau mai puţin vagi ale unei idei care va fi dezvoltată sistematic şi fertilizată mult mai tîrziu, cei care urmăresc firul istoriei pot omite faptele esenţiale, diferenţele de etape pe care le creează sistematizarea şi difuzarea acelei idei. Embrionar, identificarea funcţiilor limbajului poate fi regăsită în retoricile Antichităţii. Explicitarea ei şi, mai ales, fertilizarea ei prin cercetări sistematice, aparţin ultimei jumătăţi de secol.

Înaintea lui Vianu, Ogden și Richards făcuseră în 1923 distincția între funcția referențială și cea afectivă a limbajului *(The Meaning of Meaning, a Study of the Influence of Language upon Thought and of Science of Symbolism).* Există corespondență între funcția referențială și cea tranzitivă propusă de Vianu, sau cea noțională, una dintre cele trei funcții disociate de Pierre Guiraud. Această latură a comunicării interesează preferențial lingvistica, logica și sociologia. T. Vianu a subliniat că, trecînd de la tranzitivitate la reflexivitate, limbajul devine mai puțin „socializat", mai intim: „Desigur, a transmite înseamnă a transmite «ceva». Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective" [1]. Precizarea e prețioasă, întrucît implică faptul fundamental că limbajul artistic rămîne comunicare socializată prin geneză și funcții, dar diferențiată de limbajul tranzitiv.

„Funcția afectivă" e indistinct diferențiată. O calitate diferită a afectului la transmițător și la destinatar distinge într-adevăr comunicarea artistică [2]. Dar se regăsește și în exemplul dat de Wellek și Warren, al dialogului între doi îndrăgostiți. Interjecția e doar rudiment de limbaj. Este anartistică și totuși mai încărcată afectiv decît media comunicărilor literare.

Cele cîteva pagini teoretice din *Arta prozatorilor români* fac observații fundamentale cu privire la raportul mobil dintre cele două intenții. (Termenul de funcție rămîne totuși mai potrivit, întrucît există un teritoriu vast al reflexivului neintenționat). Afirmînd că „cine vorbește, comunică" și „se comunică" și că „expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii", Vianu observă situațiile diferite în care se află cele două funcții. Raportul lor e „de inversă proporționalitate". „Cu cît o manifestare

[1] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, p. 17.
[2] A se vedea mai sus, cap. III, *Literar și nonliterar*

lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu atît crește valoarea ei «tranzitivă», cu atît scade valoarea ei «reflexivă», cu atît se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești" [1].

Situația celor două „intenții" e diferită. Pura tranzitivitate e posibilă, întrucît atunci cînd enunț o teoremă matematică sau o lege fizică, „nu comunic nimic despre mine însumi" [2]. Pura reflexivitate e iluzorie. Încercările de a se cantona în straturile cele mai intime ale conștiinței nu pot duce la anularea oricărei tranzitivități decît dacă „transmițătorul", recte scriitorul, — căci asemenea încercări au fost manifestări de avangardă literară — dizolvă conștient și total limbajul și comunicarea, se resemnează la un autism care contrazice însuși actul rostirii unui cuvînt și așternerii lui pe hîrtie. Vianu citează încercarea suprarealiștilor : „Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sînt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adîncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului... Suprarealistul se va opri deci la «dictarea subconștientului», la «automatismul psihic» menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor tranzitivitate crește din însăși veleitatea adîncimii lor" [3].

În timp ce Vianu scria aceste rînduri, apăruse a doua principală carte a lui Joyce, *Finnegans Wake,* care confirma observațiile criticului prin caracterul ei donquijotesc, magnific prin anvergură, dar închis în sine, împingînd ambiguitatea pînă la pulverizarea comunicării. Alte situații literare mai

---

[1] T. Vianu, *op. cit.*, pp. 15—16.
[2] *Ibidem,* p. 16.
[3] *Ibidem,* p. 18.

recente sînt concludente în același sens. Dialogul din primele piese ale lui Ionescu interesează nu prin conținutul comunicării, care înmulțește paralogismele și locurile comune, ci prin semnificația comportării verbale a personajelor. Tranzitivitatea acestui dialog diagnostichează aspectul mereu observat cu privire la literatura contemporană, devenit refren critic: dificultatea comunicării. E un sens fundamental al încheierii alegorice din *Scaunele*. Oratorul care trebuie să comunice mesajul bătrînului în fața scaunelor goale e mut. Tranzitivitatea nu înseamnă sens univoc. Ambiguitatea alegoriei comunică o pluralitate de sensuri posibile. După accepția pe care Umberto Eco o împrumută din teoria informației, un astfel de mesaj ambiguu are o valoare informațională mai mare, conține mai multe probabilități.

Pura reflexivitate cu anularea totală a tranzitivității e imposibilă, comunicarea fiind o relație. „Limbile individuale", pomenite în texte critice și într-unele analize de stil [1] au altă semnificație, sînt structurări particularizate stilistic ale unor mijloace comune. Expresia e acceptabilă metaforic. În sens strict, este la fel de contradictorie ca un cerc pătrat.

Roman Jakobson organizează funcțiile limbajului într-un sistem riguros, punînd la bază „factorii constitutivi în orice act de vorbire". „Cel care se adresează («transmițătorul») trimite un mesaj destinatarului («receptorul»). Pentru ca mesajul să-și îndeplinească funcția, el are nevoie de un *context* la care se referă (sau, într-o nomenclatură mai echivocă, de un «referent»), pe care destinatarul să-l poată pricepe și care să fie sau verbal sau în stare de a fi verbalizat; de un *cod*, întru totul sau cel puțin parțial comun atît expeditorului cît și destinatarului (sau, cu alte cuvinte, comun celui care codează și celui care decodează); în fine, are nevoie de *contact*, conduita materială sau legătura psihologică dintre cei doi, care le dă posibilitatea să stabilească și să mențină comunicarea" [2].

---

[1] B. Terracini, *op. cit.*, p. 117.
[2] R. Jakobson, *op. cit.*, p. 884

Fiecărui element constitutiv îi corespunde o funcţie. Aşa cum Vianu vorbise de combinarea în proporţii variate a tranzitivului cu reflexivul, Jakobson constata că „ar fi greu să găsim vreun mesaj verbal care să îndeplinească numai o singură funcţie : diversitatea nu rezidă în monopolul uneia dintre aceste multiple funcţii, ci în ordinea ierarhică diferită a funcţiilor. Structura verbală a unui mesaj depinde în primul rînd de funcţia predominantă“ [1]. Cu aceste precizări, Jakobson distinge funcţia *emotivă* sau expresivă care se concentrează asupra transmiţătorului şi produce impresia unei emoţii, fie adevărate, fie simulate, exprimată la bază prin interjecţie ; „orientată către destinatar sau receptor, funcţia *conativă* îşi găseşte cea mai pură expresie gramaticală în vocativ şi imperativ“. Funcţia referenţială, „denotativă, cognitivă“ este fundamentală pentru lingvistică, deşi Jakobson subliniază interesul celorlalte funcţii pentru „un lingvist atent“.

Alte trei funcţii corespund celorlalţi trei „factori constitutivi“. Funcţia *fatică* se referă la stabilirea şi păstrarea contactului („Alo !“ „Mă asculţi ? !“). Cea *metalinguală* se centrează asupra codului. „Ori de cîte ori transmiţătorul sau receptorul simt nevoia să controleze dacă folosesc acelaşi cod, vorbirea se concentrează asupra *codului ;* ea îndeplineşte o funcţie metalinguală (adică de comentariu)“ [2].

Funcţia „poetică“ a limbajului se centrează asupra mesajului. Accesorie în „alte activităţi verbale“, funcţia poetică este predominantă, fără a fi unica, în poezie. Este aici amănunţirea unei idei echivalente cu enunţul lui Vianu, după care expresia literară se organizează pe linia de demarcaţie dintre tranzitiv şi reflexiv. Observaţia e fundamentală pentru analiza stilistică, în măsura în care această analiză refuză să renunţe la vreunul dintre cei doi termeni inseparabili implicaţi în formularea „comunicare literară“.

Jakobson disecă „funcţia poetică“ la diverse niveluri, lexical, fonic, prozodic. Revine cu insistenţă asupra faptelor prozodice — pe care le consideră cu totul specifice funcţiei

---

[1] *Ibidem*, p. 90.
[2] *Ibidem*, p. 92.

poetice, dacă nu și poeziei. *„In afara funcției poetice, măsura secvenților nu-și găsește nici o explicație ca procedeu de limbaj.* Numai în poezie — limbaj cu repetări regulate de unități echivalente — se percepe timpul inerent fluxului vorbirii, după cum este simțit, pentru a menționa un alt sistem semiotic, un *tempo* în muzică"[1]. Neidentificarea funcției poetice cu poezia e argumentată și prin existența versurilor nonpoetice. Străvechea și fundamentala observație a lui Aristotel, după care un text al lui Herodot sau unul al lui Empedocle, versificate fiind, nu devin poezie, e reîntinerită de Jakobson prin referiri „la reclamele moderne, la legile medievale în versuri menționate de Lotz sau la tratatele științifice sancrite în versuri". „Astfel, versul depășește de fapt limitele poeziei, dar totodată versul implică întotdeauna o funcție poetică"[2].

Pierre Guiraud adoptă o clasificare tricotomică a funcțiilor limbajului în locul celor dicotomice ale lui Ogden și Richards sau Vianu. El distinge, pe lîngă funcția noțională, una „expresivă", „mai mult sau mai puțin inconștientă", „o socio-psiho-fiziologie a expresiei" și una „impresivă", caracterizată prin intenționalitate. Finalitatea artistică nu e totdeauna — după cum am văzut — un criteriu cert de distincție a literarului de nonliterar, dispare în zonele de frontieră. Dar distincția dintre expresivitatea spontană și cea elaborată poate fi utilă.

E de remarcat că, bazate pe sisteme foarte deosebite de referință, disocierile stabilite de Vianu și de Jakobson țin seama de prezența comunicării în „limbajul artistic". Amestecul tranzitiv-reflexiv la Vianu, prezența altor funcții pe lîngă cea dominantă-poetică la Jakobson vorbesc în același sens, în timp ce distingerea noționalului de „impresiv" lasă loc la Guiraud pentru o separare practic imposibilă.

Prezența unei individualități care se comunică stilistic cere însă corectări de ordin diacronic sau, pentru a reintroduce termenul față de care, prin reacție antipozitivistă, sti-

---

[1] *Ibidem*, p. 96.
[2] *Ibidem*, p. 96.

listica modernă are alergie, de ordin istoric. Admirabilul excurs istoric pe care îl oferă *Arta prozatorilor români* o face stabilind serii succesive de tipuri stilistice. Corectează astfel un echivoc lăsat de paginile teoretice. În capitolul introductiv, Vianu reduce cîmpul nonreflexiv sau puțin reflexiv — în afară de enunțurile științifice, pur tranzitive — la fapte de limbă șablonizate: „Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întîmpinare și de politețe etc. sînt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitateea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată“ [1].

Există însă momente de istorie literară care vehiculează un limbaj cu redusă reflexivitate sau, în orice caz, cu reflexivitate deghizată, apărată de etalarea indiscretă, totuși artistic eficace. Stilul clasicismului dă la primul contact o impresie de uniformitate, dezmințită apoi de analiza atentă. Un muzicolog francez a remarcat că Bach și Händel par profanului foarte asemănători prin stil, dar că deosebirile mari ies curînd la iveală. Observații asemănătoare se pot face comparînd poeți sau prozatori ai clasicismului, epistolele doamnei de Sévigné și romanul doamnei de La Fayette. Estompîndu-se și acceptînd un sistem retoric, scriitorul clasic caută să fie expresiv, dar „se exprimă“ în grad redus. Analiza descoperă individualitatea stilistică. Dar separarea între expresivitate și reflexivitate e, din acest unghi, posibilă. Individualitatea se ascunde sub o mască uniformă.

Conceptele mai vagi, de „expresivitate“, „reflexivitate“, „impresivitate“, au căpătat în ultimele decenii determinări notabile, datorate în mare măsură analizelor stilistice, chiar dacă aceste analize s-au ferit adesea, cum a procedat Auerbach, de o platformă teoretică riguroasă. Zonele voalate și disputate rămîn importante, și ar fi naiv să vorbim de o definire perfect clară a funcției poetice. Dar se aplică acestui teren de cercetare frazele lui Vianu cu privire la „încer-

[1] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, p. 17.

cuirea critică" a necunoscutului, fraze care refuză „indolențele și ezitările rațiunii". Vianu se referea la surprinderea individualității stilistice a unui scriitor: „Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali, operația de încercuire critică poate fi executată astăzi mai bine decît ieri, mîine mai bine decît astăzi. Cît timp există putința unui progres al cercetării, nu cred că demisiunea criticii este admisibilă" [1].

Ideea este cu atît mai adecvată planului teoretic. În „încercuirea teoretică" a unui concept greu de delimitat, cum este funcția poetică a limbajului, sistematizarea lui Jakobson e importantă, traducînd în clar sugestii și observații parțiale mai vechi. Fără a elimina funcția referențială — tranzitivitatea în terminologia lui Vianu —, funcția poetică se centrează pe individualitatea mesajului. Aici se situează principalul loc de întîlnire al unghiului de vedere neutru, descriptiv și clasificator, eventual explicativ, la care se menține lingvistul, cu atitudinea criticului. „Individualitatea mesajului" poate crea monștri sau făpturi armonios viabile, stridențe sau armonii. Modificările de gust ne previn împotriva absolutizării acestor metafore. Stilul lui Chateaubriand, care părea o reușită supremă pe la 1800, a fost violent negat de Stendhal. Acesta s-a bătut în duel cu un admirator al perioadelor vicontelui. Fără a fi stabilit un consens, opiniile actuale tind să infirme severitatea lui Stendhal și să valorifice magnificența stilistică a lui Chateaubriand. Teratologia literară a unei epoci poate deveni valoare pentru alta, și invers. Dar de trei sute de ani sîntem de acord cu Boileau și cu Molière cînd apreciem rezultatele obținute de „prețioși" în efortul lor de a rafina expresia. „Individualizarea mesajului" implică judecăți de apreciere cu privire la congruență, organicitate, tact, originalitate etc.

Individualizarea se produce la toate nivelurile. Atenția acordată de estetică și de stilistică „straturilor" comunicării literare este de asemenea caracteristică epocii noastre.

Nivelul fono-prozodic (alte puncte de vedere pot distinge un strat propriu-zis sonor de organizarea prozodică)

[1] *Ibidem*, p. 11.

este esențial, dar rămîne de obicei în penumbră. În afară de cîteva situații speciale — onomatopeea, armonia imitativă —, atenția cade pe valorile sensibilizatoare și sugestive, dominant vizuale. Amprenta individuală, pe care o creează succesiunea fonică, și organizarea în versuri sau organizarea mai liberă a prozei sînt totuși mereu prezente, persistă și în lectura „mută".

În cîteva situații-limită, nivelul sonor creează singur caracterul poetic al comunicării și poate obține valori majore. E cazul poeziei gnomice. Distincțiile făcute de G. Călinescu în *Principii de estetică* sînt memorabile: „Există, remarcă G. Călinescu, o poezie gnomică de uz practic care poate avea grație". Ne aflăm deci la alt nivel decît cel al reclamelor versificate, pomenite de Jakobson, sau decît cel al înșiruirilor versificate de prepoziții latine. Sînt citate enunțuri gramaticale versificate: *«Lorsque le Verbe signifie / Le désir de faire et l'envie / Il n'aura point de Prétérit / Tels sont aussi* Ferit, Ait / *Exceptez-en Parturio / Esurio, Nepturio.»*

„Asemenea veersuri ar putea fi socotite de abatele Brémond drept un exemplu de inefabil poetic, «un murmur al iraționalității». Însă o astfel de explicație ar fi exagerată. Versurile de mai sus sînt distractive, abstrăgînd de la scopul lor mnemotehnic, dar nimeni nu va socoti în chip serios că sînt poezie" [1].

„O treaptă superioară a valorilor lirice" e identificată în *Glosa* lui Eminescu. (După doi ani, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Călinescu avea să reia ideea unui lirism generic, construit din enunțuri abstracte, vorbind de *Anul 1840.)* Deși textul din *Principii de estetică* pornește de la „prejudecata" poeziei „emoționale", „gratuite", este accentuată polemic altă prejudecată, a „imagismului" cu orice preț.

„Cine are prejudecata că poezia trebuie să fie emoțională, gratuită, poate socoti cu drept cuvînt aceste strofe ca proză curată și atribui efectul artistic indiscutabil metricei savante.

---

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică,* Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 75.

Totuși lirismul e în atitudine. Definiția, cînd e solemnă, e izvorul cel mai adînc de poezie. Ea nu atinge activitatea teoretică, intelectivă, de vreme ce sentințele sînt prin definiție banale, reprezentînd judecăți de mult analitice. Omul și-a condensat totdeauna experiența în sentințe, iar aceste sentințe, cînd sînt foarte generale, au mișcarea unor versete de ritual, a unor oracole. Sufletul nostru e uimit de străvechimea și gravitatea lor. Deci în gnomism nu raportul în sine e liric, ci dicțiunea lentă, sacerdotală și ceremonială. Cine e în stare să intre în acest rit se află pe un teren bogat în lirism“ [1].

Sfera de aplicare a acestor observații e mult mai vastă decît aceea a solemnității sentențioase. Ele indică existența unor relații mobile între intonație și atitudine, amîndouă laturile unificînd, individualizînd un mesaj care poate include idei cunoscute, redescoperite liric. La Nietzsche, în *Das trunkene Lied*, solemnitatea se naște nu din sagacitate sentențioasă, ci din uimirea și înfiorarea cu care e descoperită adîncimea lumii : *„O Mensch! Gib acht!... Die Welt ist tief/ Und tiefer, als der Tag gedacht /Tief ist ihr Weh/ Lust — tiefer noch als Herzeleid./ Weh spricht : Vergeh! /Doch alle Lust will Ewigkeit,/ Will tiefe, tiefe Ewigkeit“*. Ca și solemnitatea, amărăciunea, elogiul ironic, resemnarea pot unifica și da tensiune enunțurilor abstracte. Păstrînd eufonia, astfel de texte se pot lipsi de rama versului regulat. *„Mon Dieu, j'étais dans le néant, infiniment nul et tranquille“*... (Valéry).

Intonația egală sau, dimpotrivă, variațiile de intonație individualizează expresia poetică la acest nivel, ca și textura fonică sau prozodică. Într-un sens înrudit, Terracini vorbește de melodie în opoziție cu imaginea.

La celelalte niveluri, oricare ar fi sistemul arhitectonic pe care-l acceptăm cu privire la opera literară, centrarea asupra mesajului, atenția individualizatoare se orientează spre capacitatea lui sensibilizatoare și sugestivă. Fidel aserțiunii sale, că funcția poetică are o aplicație mai largă decît poezia,

[1] *Ibidem*, p. 77.

că pătrunde în limbajul comun, Jakobson dă exemple cotidiene: «De ce spui întotdeauna *Ina* și *Margareta*, dar niciodată *Margareta* și *Ina*. O preferi oare pe Ina surorii ei gemene?» «Nu, de loc, mi se pare doar că sună mai bine»... O fată obișnuia să vorbească despre «Scîrbosul de Scarlat». «De ce scîrbosul?» «Pentru că îl urăsc». «De ce nu-i spui groaznicul, înspăimîntătorul, fiorosul?» «Nu știu de ce, dar scîrbosul i se potrivește mai bine». Fără să-și dea seama, ea aplica metoda poetică a paronomaziei" [1].

Uzul cotidian al figurilor de stil a fost discutat de mult de retorică. În *Problemele metaforei*, Vianu face un istoric al părerilor cu privire la originea metaforei (Aristotel, Cicero, Vico, Marx, Jean Paul Richter), care pornesc toate de la prezența metaforei în limbajul comun.

Analiza minuțioasă și nuanțată consacrată de Vianu metaforei permite considerarea sensurilor funcției poetice în ansamblul ei. Disociind cîteva funcții extraestetice — filozofică, psihologică, catartică (despărțirea ultimelor două e mai curînd arbitrară) —, Vianu identifică mai multe funcții estetice: sensibilizatoare, de a da expresie unor atitudini disimulate ale eului (amenințarea, disprețul, umorul), de a deveni un mijloc al potențării impresiei, funcția unificatoare.

E ușor de observat că nici una dintre aceste funcții, care sînt inseparabile de valorificare, nu aparține exclusiv sferei esteticului. Exemplele de metafore științifice, filozofice, pe care Vianu le-a dat cu puțin înainte, nu sînt lipsite de funcția sensibilizatoare („fundul conștiinței"). Tot astfel, aceleași tipuri de comunicare pot adopta, în scopuri argumentative, metafore menite să disimuleze străveziu ironia sau umorul, să unifice o argumentație mărunțită pe mai multe pagini într-o „formulă expresivă", dar cu rosturi ilustrative. Kant a practicat rar decorația stilistică, dar, pe lîngă comparația amintită cu privire la porumbelul care are iluzia că ar zbura mai ușor în vid, se poate menționa o aserțiune construită prin

[1] R. Jakobson, *op. cit.*, p. 95.

calificări: „Rațiunea fără experiență e goală; experiența fără rațiune e oarbă".

Ca și în raportul comunicare-autoexprimare (tranzitiv-reflexiv), limbajul artistic se construiește pe linia de demarcație cu cel nonartistic: cotidian, argumentativ, științific. Linia de demarcație rămîne și aici incertă.

Deși se pot întîlni și în comunicări avînd alte țeluri funcțiile estetice, sensibilizarea, unificarea, exprimarea unei atitudini disimulate, potențarea impresiei, la care se pot adăuga și sugestia și pluralitatea de interpretări posibile, se intensifică în mod specific în literatură. Atenția la individualizarea mesajului e aici subordonată construirii unui întreg articulat, a unui sistem complex. Construcția poate fi elaborare conștientă, finalizată. Poate fi și rezultatul unei viziuni artistice manifestată într-o împrejurare în care — pe cît putem ști — nu a existat intenția de a construi un sistem verbal cu arhitectură complexă. Benvenuto Cellini își dictează unui copil amintirile. Retras din viața publică, ducele de Saint-Simon se răfuiește cu contemporanii săi. În cîte un capitol — cum este la cel de al doilea autor —, umilirea bastarzilor regali, expresia verbală și ordinea narativă au libertatea și tumultul generate de potolirea rancunei. În neglijența aristocratică a stilului — pe care, în ultimele pagini ale *Memoriilor*, Saint-Simon a recunoscut-o cu exces de modestie, refuzîndu-și orice merit — se percepe atenția la *cum* și la *ce*, modelarea intuitivă a unui mesaj individualizat. Căci această atenție la structura mesajului nu poate fi redusă la aplicarea sistematică a unor norme retorice. Fraza capricioasă, parentetică, cu scînteieri surprinzătoare a lui Montaigne e cerută de filozofia mobilității și schimbării, e „unduioasă și diversă" ca și omul.

Atenția la individualitatea mesajului e deci fațeta lingvistică a unui caracter definitoriu pentru comunicarea literară pe care l-am discutat [1] și pe alte planuri, pe acela al organizării generale, al prezenței ficțiunii sau emoției. Această atenție se manifestă în „funcțiile" estetice. Reîmprospătarea

---

[1] A se vedea capitolul III al acestei lucrări *(Literar și nonliterar)*.

expresiei în literatură — și cu maximă intensitate în poezie — a fost remarcată mai de mult. Formaliștii ruși au vorbit despre caracterul ciudat, insolit, pe care îl capătă la Gogol cuvinte banale. Atenția pe care stilistica și lingvistica modernă în genere o acordă contextului, distincția între denotație și conotație, între sensul unic, de dicționar, și nuanțele pe care diferitele contexte le acordă unui cuvînt, unei expresii, au axat observația pe un mecanism fundamental pentru comunicarea literară. Într-adevăr, deși practicate uneori programatic de figuri ilustre, alte căi de primenire literară a limbii cotidiene au o ponedere redusă în comparație cu rolul fundamental al modificării de context. Crearea de cuvinte, formațiile proprii unui scriitor plăsmuite pe baza unor termeni existenți, periclitează comunicarea și se întîlnesc mai rar.

Exuberanța lexicală, care la Rabelais este unul dintre modurile de manifestare a vitalității pe care o scot la iveală și analizele lui Leo Spitzer sau reînvierea eminesciană a arhaismelor („A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă"), contrastul dintre arhaisme și neologismele alăturate (Sadoveanu, Galaction) sînt procedee eficace. Modificările conotative rămîn însă mijlocul fundamental de împrospătare a limbii poetice la Eminescu și la Sadoveanu. Cuvîntul devalorizat, un epitet ca „mișcător" sau „larg", capătă o nouă demnitate [1]. Termenul tocit prin uz, abstractizat, dobîndește valențe sensibile și sugestive. E rematerializat și înzestrat cu o aureolă asociativă. Interferența cu o sferă diferită, alăturarea surprinzătoare generează și sentimentul descoperirii care însoțește lectura. Umberto Eco, care caută specificitatea estetică a comunicării verbale în stadiul receptării, compară trei propoziții și stabilește o funcție referențială, una sugestivă și o „sugestie orientată". Cea de a treia constituie „stimulul estetic". Eco refuză și el alternativa referențial-emotiv: „Ajunși în pragul reușitei estetice, ne-am dat seama că estețicitatea nu constă în latura emotivă a discursului, așa cum nu constă în discursul referențial; teoria metaforei, de

---

[1] De citat în acest sens cercetarea minuțioasă a lui Tudor Vianu despre *Epitetul eminescian* (în *Problemele metaforei*).

exemplu, comportă uzul larg al referințelor. Funcțiunea *(l'impiego)* estetică a limbajului implică deci un uz emotiv al referințelor și un uz referențial al emoțiilor, pentru că reacția sentimentală se manifestă ca realizare a unui cîmp de semnificații conotate. Toate acestea se obțin printr-o identificare a semnificantului cu semnificatul, a «vehicolului» cu «sensul» ; cu alte cuvinte, semnul estetic este ceea ce Morris denumește semn iconic, în care referința semantică nu se consumă într-o referire la un *denotatum,* ci se îmbogățește în continuu, cu fiecare receptare, încorporîndu-se în materialul de nesubstituit în care se structurează ; semnificatul se reflectă mereu asupra semnificantului și se îmbogățește cu ecouri noi" [1].

Modificarea contextului stă deci la baza reîmprospătării unui semnificant asupra căruia se reflectă modificările semnificatului. Sentimentul de redescoperire e completat de modificările sferei semantice și de aureola sugestivă, de „ecourile" noi. În diferența dintre denotație și conotație se află și sursa pluralității de sensuri a comunicării literare. Interpretările pot pedala asupra impreciziei limbajului poetic sau asupra bogăției informative, cum face Eco. Diversele formulări se întîlnesc însă într-un punct. Discutînd acest caracter al limbajului poetic, B. Terracini se diferențiază de Roman Jakobson, dar remarcă punctul de vedere comun. „Observații analoge se pot face și cu privire la ascuțitele observații ale lui Jakobson despre caracterul ambiguu al expresiei poetice care pretinde un «destinatar dedublat»... și, în plus, «o referință dedublată»" [2]. E vorba de un concept aplicabil la interpretarea metaforică uzuală a limbajului poetic. Dar intervine o diferență profundă ; structuralismul lui Jakobson ajunge la aceste constatări prin comparații, din exterior, adică recunoscîndu-le prin confruntarea imanentă cu un tip diferit de limbaj cu funcție informativă ; în același mod, plecînd de la premise nu prea depărtate de structuralism. G. Della

[1] Umberto Eco, *Opera aperta,* -

[2] Terracini folosește o traducere franceză din Jakobson și reproduce textul francez. Fiind vorba de un text tradus, n-am mai lăsat aceste fraze în franceză.

Volpe (*Critica del Gusto*, Milano, 1960) afirmă că, alături de caracterul univoc, „omnitextual", al limbajului comun, care este de natură echivocă, limba poetică (şi o dată cu ea, metafora) e legată de un anumit text ; dar tocmai din această cauză este polisemă prin definiţie şi prin funcţia ei expresivă"[1].

Reîmprospătările şi bogăţia conotativă sînt produsul unor procedee curente, transformate de alchimia poeziei (astfel, epitetul) sau al unor situaţii existente şi în limbajul comun, dar aparţinînd mai curînd limbajului elaborat al oratoriei şi poeziei (figurile de stil studiate de retorică). Diferenţierea dintre cele două situaţii stilistice nu e totdeauna posibilă. Există determinări la care valenţele poetice sînt obţinute fără transfer analogic de sens, printr-o abatere gramaticală ce transformă perspectiva. Dativul neobişnuit din *Stelele-n cer* (Stelele-n cer /Deasupra mărilor/ Ard *depărtărilor)* sugerează spulberarea luminii în infinit. Frecvent însă, epitetul implică transferul de sens şi este o treaptă spre o figură de stil, se integrează într-o astfel de figură : „Prispa cea de brazde" citată de Vianu printre epitetele „substantive în cazul prepoziţional" este o metaforă. Epitetul din „mişcătoarea mărilor singurătate" implică o personificare. Este un exemplu major pentru efectul revelator pe care îl poate căpăta descoperirea unui context surprinzător. Interferarea unor sfere sugestive deosebite desprinde cîteva sensuri dintr-o aureolă de posibilităţi. Mişcarea valurilor devine aici expresia unei dinamici infinite, e înzestrată cu atributul uman al solitudinii, învăluită în mister.

Alături de reîmprospătare şi de pluralitatea de sensuri, funcţia sensibilizatoare devine caracteristică pentru comunicarea literară printr-o pondere superioară şi printr-o modificare de atitudine, în raport cu alte tipuri de comunicare. Reproşul pe care textul lui Terracini, citat mai sus, i-l aduce lui Jakobson nu ni se pare justificat. Relevarea caracterelor proprii ale limbajului poetic, prin comparaţie cu alte modalităţi de comunicare, nu ar rămîne exterioară decît prin even-

---

[1] B. Terracini, *op. cit.*, p. 133

tuala stîngăcie a teoreticianului sau printr-o eventuală afonie estetică, ceea ce nu e evident cazul lui Jakobson. Confruntarea situațiilor arată rolul funcției sensibilizatoare. Ea există în sens larg și în enunțurile abstracte, integrate și prozodic într-o structură originală. Astfel, în exemplele propuse de G. Călinescu în *Principii de estetică*. În sens restrîns, funcția sensibilizatoare se situează la nivelul pe care Ingarden l-a denumit „al unităților semnificative". Se bazează pe reprezentări mediate și nu numai pe eufonie și ritm. E sensul curent și lărgit al termenului de „imagine poetică" și de „imagistică".

Structurile individuale nuanțează infinit funcția sensibilizatoare a poeziei. Senzația e împinsă pînă la tactil la Arghezi. La Blaga, detaliul sensibilizator își păstrează prospețimea, dar capătă vastitatea de semnificație a meditației. Cornițele iedului sînt pentru Pan, bătrîn și orb, semnul regenerării și primăverii. „Gorunul din margine de codru" cheamă gîndul la topirea în natură și la pacea eternă.

Dincolo de diversitatea structurilor scriitoricești, specifică este pentru contextul poetic capacitatea de a traduce sensibil ceea ce e prin definiție abstract — infinitul în spațiu sau timp — ceea ce e insesizabil prin mobilitate sau inefabil prin individualitate. Zborul „Luceafărului" ca un fulger neîntrerupt între două ceruri de stele transpune infinitul spațial într-o impresie luminoasă în mișcare. Durata insesizabilă devine sensibilă la Arghezi în contrast cu măsura ei convențională („Cînd am plecat, un ornic bătea din ceață rar /Atît de rar că timpul trecu pe lîngă oră"). Tot la Arghezi, opera de artă e în stare să anuleze timpul scurs, păstrînd intactă impresia peste milenii *(Dacica)*. Într-un poem de Blaga, pacea interioară și a peisajului imobilizează durata personificată: „Timpul ce iese din casă /Cît de ușor l-ai putea prinde iar/ Să-l reții cu un fir de mătase" *(Estoril)*.

Unificat de atenția acordată individualizării comunicării, de „centrarea asupra mesajului", cîmpul acesta de cercetare implică deci preocupări și întrebări de natură diferită, aparținînd unor straturi diferite, străbate nivelurile lingvistice, de la cel fonetic la sintaxă și topică, trece de la observația

gramaticală la interpretarea necesarmente cutezătoare, la sensibilizare, reînnnoirea expresiei, sugestie și „ecouri". Chiar încadrată într-o terminologie și o metodologie cu aspirații de precizie împinse pînă la rigiditate, pecetea estetică a comunicării duce cercetarea spre teritorii îndepărtate de centrul lor lingvistic și îndepărtate între ele. Condiția dublă a stilisticii, ezitările și anexările pe care le provoacă, sînt datorate acestui caracter în același timp unitar și eterogen al comunicării literare.

Stilistica : situare.

Ezitările în situarea stilisticii persistă. Discuțiile cam scolastice de acum un deceniu, care repartizau analiza stilistică fie lingviștilor, fie criticilor literari, par astăzi depășite. Caracterul interdisciplinar, locul ei între lingvistică și estetică (respectiv istoria și critica literară) sau, din alt unghi, între lingvistică și epistemologie, e, în general, recunoscut. Dar dacă confruntăm două istorice ale disciplinei, despărțite de zece ani, recunoaștem două modalități diferite de a o situa, care reflectă nuanțe în delimitarea obiectului și în metodologie.

În *Analisi stilistica*, Benvenuto Terracini se concentrează asupra descendenței lingvistice. Capitolul istoric, intitulat *Lingvistică și analiză stilistică* e organizat în trei subcapitole. *Geneza analizei stilistice* trece în revistă momentul Bally, apoi concepțiile lui Marouzeau, Vossler, Leo Spitzer. *Curente în analiza stilistică* se ocupă de Auerbach („Analiza stilistică (concepută) ca istorie a culturii"), de analiza stilistică de orientare idealistă în Spania și Italia, de G. Devoto, încadrat în „Speculațiile asupra lingvisticii istorice". Al treilea subcapitol, intitulat *Bifurcarea studiilor stilistice*, include școala franceză cu Guiraud și Antoine, „Analiza stilistică și lingvistică generală" (H. Seidler) și se oprește destul de puțin asupra structuralismului.

Terracini face doar accidental referire la retorică, în legătură cu Marouzeau: „Nu numai prin nume, ci efectiv, stilistica lui Marouzeau reia astfel și reînnoiește procedee familiare filologiei și retoricii clasice".

În schimb *La stylistique* a lui Pierre Guiraud consacră un capitol destul de minuțios retoricii. Caracterizînd-o drept „o artă a expunerii literare" și, în același timp, drept „o normă, un instrument critic", Guiraud stabilește raportul dintre retorică și stilistică. Cea din urmă este „o retorică modernă" sub dubla ei formă: o *știință a expresiei* și o *critică a stilurilor* individuale"[1]. Guiraud consideră identificarea stilisticii cu retorica — așa cum a făcut-o Novalis (*Stilistik oder Rhetorik*) — drept consecința unor reflecții încă nemature asupra stilului. Actul de naștere al stilisticii coincide și la Guiraud — ca în toate istoricele — cu *Traité de stylistique française* și cu *Précis de stylistique* ale lui Charles Bally, deci cu începutul secolului nostru. Dar — minus caracterul normativ și cu o bază lingvistică — e subliniată corespondența de funcții și e valorificată o latură a culturii antice, care „merită cel mai bine numele de știință". Prin „precizia definițiilor, prin rigoarea clasificărilor, (retorica) constituie un studiu sistematic al resurselor limbajului..."[2]

Este un alt mod de a lumina, destul de frecvent printre stilisticienii moderni, o categorie de fapte culturale care a fost pe rînd venerată și apoi disprețuită și ignorată, păstrînd doar o importanță școlară în tipurile mai tradiționaliste de învățămînt.[3] Întemeiată de Aristotel și de autorii care l-au urmat și l-au luat drept model (Cicero, Quintilian), retorica a fost transformată în rețetar de gramaticienii latinității tîrzii. Componentă în Evul Mediu a uneia dintre cele trei discipline care constituiau *trivium*, a devenit o axă a esteticii clasiciste. Asediată pe parcurs de adversari serioși (Guiraud citează „poziția de franc-tiror" a lui Montaigne), o coordonată cum a fost ierarhia stilurilor a fost apărată pînă

---

[1] P. Guiraud, *op. cit.*, p. 5.

[2] *Ibidem*, p. 7.

[3] A se vedea și V. Florescu, *Retorica și reabilitatea ei în filozofia contemporană*, Ed. Academiei R.S.R., 1969.

destul de tîrziu. Rivarol a indicat cu finețe raportul dintre ierarhia stilistică și o societate organizată riguros ierarhic: „În limba noastră, stilurile sînt clasate ca și supușii în monarhia noastră. Două expresii care se potrivesc pentru același obiect nu se potrivesc pentru aceeași ordine a lucrurilor; bunul-gust știe să pășească prin ierarhia stilurilor" [1].

Retorica propunea o relație riguroasă între gen și stil. Cele nouă genuri — cinci pentru poezie (liric, epic, dramatic, didactic, pastoral sau bucolic) și patru pentru proză (oratoric, didactic, în proză, romanesc) se organizează ierarhic după cele trei niveluri stilistice, gravis, mediocrus, humilis. Clasicismul tîrziu va modifica sistematizarea păstrînd principiul ierarhic: „Fiecare gen are nuanțe deosebite — scrie Voltaire în articolul *Genuri de stil* din *Dicționarul filozofic*. În fond le putem reduce la două: genul simplu și cel înalt *(le relevé)*."

Pe lîngă această parte a retoricii, al cărei interes este, în primul rînd, istoric, analiza figurilor de stil, sistematizarea lor constituie astăzi clădirea cea mai solidă. Clasificările (figurile de dicțiune, cele verbale sau figurile de construcție, figurile de gîndire) nu sînt totdeauna clare. Diferențele între grupuri, distincțiile între figurile din aceeași grupă comportă incertitudini, interferențe. Guiraud semnalează aceste obscurități și le plasează la nivelul terminologic: „Cei vechi ne-au lăsat moștenire un inventar extensiv al figurilor sub o terminologie pe care generațiile de gramaticieni au făcut-o și mai obscură, transmițîndu-și definiții al căror conținut nu apare totdeauna cu claritate și în care, pe de altă parte, se confundă termenii greci cu echivalentele latine" [2]. Insistînd asupra surselor de confuzie pe care le constituie figurile, Chaim Perelman citează o formulare sarcastică a lui Jean Paulhan. Singura funcție a acestor figuri ar fi să stimuleze polemici gramaticale.

Nu se pot nega aceste două aspecte contrastante ale retoricii. Ele au avut o pondere diferită în diferitele etape istorice. Începînd cu crepusculul clasicismului din secolul al XVIII-lea, fața scolastică a mascat multă vreme meritele

---

[1] *Apud* P. Guiraud *op. cit.*, ,

[2] *Ibidem*, p. 20.

retoricii: identificarea și clasarea feluritelor situații pe care le comportă expresia verbală. Redescoperirea retoricii de către stilistica secolului nostru nu neagă existența laturii scolastice și încearcă o organizare modernă a teoriei figurilor. În 1957, Guiraud constata puținătatea rezultatelor într-o formulare care nu se deosebește esențial de scepticismul lui Perelman: „Studiile asupra imaginilor, simbolurilor, alegoriilor, ...la diferiții autori, sau în diferitele genuri și epoci sînt nenumărate; dar e limpede că actualmente ne lipsesc o definiție, o clasificare și o teorie a tropilor. Cînd spun că ne lipsesc, înțeleg că avem vreo cincizeci" [1].

Un istoric mai amănunțit al stilisticii ar depăși cadrul problemei noastre. Am vorbit de diferențele de perspectivă dintre Guiraud, care pornește de la retorică, și Terracini, care se limitează la secolul nostru și începe cu Ch. Bally. De fapt, Guiraud face mai mult istoria preocupărilor despre stil, atunci cînd urmărește pe rînd cele cîteva etape: constituirea, dominația și compromiterea retoricii, accentul pus în secolul al XVIII-lea pe individualitatea stilului, neglijarea problemei în lingvistica istorică a secolului al XIX-lea, etapa inițiată de Bally.

Renunțînd a urmări desfășurarea istorică — pe două milenii sau pe cinci decenii —, să constatăm doar un aspect interesant pentru raporturile dintre stilistică pe de o parte, critică și estetică, pe de alta. În intervalul destul de larg scurs de la perioada de rebeliune împotriva retoricii — identificată cu scolastica vidă și cu anchiloza clasicizantă — și pînă în secolul nostru, preocupările de stil se întîlnesc nesistematic, intermitent în zone extralingvistice, în scrieri critice și eseistice. Cu cîteva excepții — semnalate și de Croce in a sa istorie a esteticii (de exemplu, Humboldt), lingvistica dinaintea lui Bally nu s-a ocupat de particularizarea expresiei verbale. Buffon, Samuel Johnson, Stendhal, Sainte-Beuve, Taine, Nietzsche au vorbit de stil, adoptînd de altfel accepții diferite. Născută în sînul lingvisticii, stilistica literară a păstrat convingerea — în parte iluzorie — că practică o activitate științifică, diferită în esență de critică. Chiar la figura de

---

[1] P. Guiraud, *op. cit.*, p. 65.

provă a stilisticii din ultimele decenii, la acela care a apropiat conştient şi în cea mai mare măsură disciplina de critica şi de istoria literară, se remarcă o asemenea atitudine. Leo Spitzer scrie în articolul său programatic *Linguistics and Literary History:* „Am început mai modest (în raport cu ambiţia lui Vossler de a compara totalitatea literaturii naţionale cu totalitatea limbii naţionale, *n.n.*), cu întrebarea: «Poate fi sesizat spiritul unui anumit scriitor francez în limbajul lui particular». E evident că istoricii literari au avut această convingere, deoarece, de la inevitabila citare (sau citare greşită) a aserţiunii lui Buffon: *Le style c'est l'homme*, ei includ în genere în monografiile lor un capitol despre stilul autorului. Dar aveam în minte o definiţie mai riguros ştiinţifică a stilului individual, o definiţie a unui lingvist care ar trebui să înlocuiască observaţiile întîmplătoare, impresioniste ale criticilor literari. M-am gîndit că stilistica ar putea crea o punte peste prăpastia dintre lingvistică şi istorie literară" [1]. Sînt de reţinut din acest text cele două atitudini complementare: neîncrederea faţă de caracterul accidental şi — considerat în bloc — impresionist al observaţiilor de stil făcute de critica literară, dorinţa de a construi o punte spre această critică. Căutînd cu severitate rigoarea şi formalizarea, direcţiile postspitzeriene au ridicat podul mobil, l-au tras înapoi spre lingvistică şi spre teoria informaţiei. Printr-o ironie a împrejurărilor, au întors împotriva lui Spitzer reproşul pe care acesta îl făcuse criticii. Implicit sau explicit, au considerat metoda acestuia prea nesistematică, prea impresionistă, prea apropiată de critică.

Devenită tot mai atentă la individualitate, critica literară a stăruit progresiv asupra observaţiei de stil făcută la toate nivelurile. N-a mai izolat-o în capitole separate didactic, a dispersat-o în toate straturile construcţiei critice. Urmărite prin metode diverse, asemenea observaţii de stil sînt adesea fundamentale pentru corectarea, pe care şi-a propus-o şi Spitzer, a dictonului *individuum est ineffabile*. Traduc ine-

---

[1] Leo Spitzer *Linguistics and literary Hsitory, Essays in Stylistics*, **Russel and Russel, New York, 1962, p. 11.**

fabilul individualității stilistice prin cîte o comparație-cheie, cîte o metaforă-cheie. Critica medie și submedie e înclinată frecvent să răspundă întrebărilor despre stil prin locuri comune vide. La nivelul manualului rău întocmit se ajunge la „stilul bogat și colorat" și la alte platitudini care au provocat, prin reacție, căutarea unor metode riguroase și recurgerea la sprijinul lingvistic. Dar pe lîngă această maculatură critică și didactică există observațiile făcute de la altă altitudine de critici cu structuri și orientări total diferite. De la observațiile lui Taine cu privire la raportul dintre stilul și publicul lui Balzac pînă la remarca lui Călinescu despre stilul de conversație volubilă al Hortensiei Papadat-Bengescu, intuitiv sau analitic se închează un capitol de care stilistica nu poate să nu țină seama și față de care trebuie să se situeze.

O altă observație se impune din același unghi al raportului cu ideologia literară. O distincție mai veche, între *Sprachstil* și *Stilsprache*, separă o stilistică a expresiei, descriptivă, „constatînd structurile și funcționarea lor înăuntrul sistemului limbii" (Guiraud) și o stilistică individuală, genetică, interesată nu numai de efecte, ci și de cauze, înrudită cu critica literară. Guiraud regăsește astfel cele două sensuri ale retoricii și vorbește de o „retorică nonaristotelică".

Relația cu ideologia literară, respectiv cu critica, e recunoscută pentru stilistica genetică. Stilistica expresiei are domeniu comun cu teoria literară, care nu poate amputa din obiectul ei genurile sau tropii. Pe de altă parte, textul citat din Spitzer și aproape toată opera acestuia, ca și cea a lui Erich Auerbach, se referă la puntea dintre lingvistică și istoria literară.

Dicotomia uzuală recunoaște doar stilistica expresiei, interesată de procedeu, și cea individuală, aplicată la situații unice contextuale. Dar, deși raportul intim cu textul face mai greu de separat în domeniul stilului punctul de vedere istoric de cel critic, lucrările principale de stilistică disociază aceste puncte de vedere. *Arta prozatorilor români* este o istorie a prozei realizată prin delimitarea de tipuri. Inserierea istorică e aici fundamentală. *Mimesis* e construită ca o succesiune de comentarii de texte: douăzeci, de la „Cicatricea

lui Ulise" pînă la Virginia Woolf. Dar construcţia istorică nu se reduce la aspiraţiile din subtitlu. „Istoria realismului în literatura occidentală" leagă cele douăzeci de analize. Sînt momentele unui proces de eliberare de ierarhia stilurilor, proces urmărit pe planuri multiple, incluzînd nivelul gramatical, dar şi procedeele arhitectonice şi mergînd pînă la modificările de ambianţă culturală. În raport cu seria istorică pe care o construieşte *Mimesis*, studiile lui Spitzer, chiar cînd se aplică la opere din trecut şi au indispensabile referinţe istorice, rămîn exerciţii fundamental critice, se centrează pe individualitatea unui text.

Separaţia etanşă între cele trei atitudini — teoretică, istorică, critică — nu e posibilă nici pentru literatură. E cu atît mai puţin posibilă cînd obiectul se particularizează, se reduce la stilul cercetat sub unghiul valorii critice. Dar descrierea celor trei atitudini e utilă, fiind cerută de dominantele diferite ale unor lucrări ca *Problemele metaforei*, *Mimesis* sau *The «Récit de Théramène»* a lui Spitzer. Cele trei atitudini fundamentale se reîntîlnesc şi în cercetările folcloristice, cînd acestea se detaşează de etnografie şi adoptă un unghi de valorificare estetică.

Renunţînd la un excurs istoric, putem afla relaţia cu critica şi estetica la cele două personalităţi principale ale stilisticii, la Leo Spitzer şi la Erich Auerbach, personalităţi înrudite, reprezentînd totuşi metode distincte. Un istoric, oricît de sumar, nu ar fi desigur complet fără Vossler, care a făcut pionierat şi în materie de stilistică a expresiei (subjonctivul în franceză) şi în cea individuală (analizele din La Fontaine). Dar gîndirea lui Vossler, cu descendenţă dublă, din lingvistică şi din *Geisteswissenschaft* a lui Dilthey, se centrează mai mult asupra unui cerc larg de raporturi între limbă şi cultură, preocupare pe care Spitzer o califică drept prematură. Prin strălucirea şi substanţa analizelor şi prin expunerea sistematică a metodei, stilistica literară a devenit matură o dată cu Spitzer.

Leo Spitzer şi-a expus în multe rînduri metoda şi geneza preocupărilor. Ne vom referi la textul din 1945, apărut în volum în 1948, la studiul despre raportul dintre lingvistică

și istoria literară. După patruzeci de ani de activitate, textul acesta are o dublă și largă perspectivă — autobiografică și asupra operei înfăptuite: „Am ales calea autobiografică, pentru că situația mea în Europa de acum patruzeci de ani nu era, cred, esențial diferită de aceea cu care îl văd confruntat pe tînărul cercetător de astăzi (și din această țară). M-am hotărît să vă relatez experiențele mele și pentru că punctul principal de pornire (*The basic approach*) al fiecărui cercetător, așa cum este condiționat de primele lui experiențe, de al său *Erlebnis*, cum spun germanii, îi determină metoda: *Methode ist Erlebnis*, a spus Gundolf“ [1].

Întrebarea inițială de la care pornește metoda lui Spitzer de a „exprima inefabilul“ individual e formulată astfel: „Am raționat că devierea stilistică de la norma generală trebuie să reprezinte un pas istoric făcut de scriitor: trebuie să reveleze o modificare a spiritului epocii, o modificare de care scriitorul a devenit conștient și pe care o traduce cu necesitate într-o formă lingvistică; se poate determina pasul istoric, cel psihologic ca și cel lingvistic“ [2].

E vorba deci de a descoperi „un numitor comun pentru toate devierile sau pentru cele mai multe devieri; nu ar putea fi găsit *etimon*-ul spiritual, rădăcina psihologică a mai multor *«traits de style»* la un scriitor, așa cum am văzut un etimon comun pentru feluritele și plinele de fantezie formații verbale“ [3].

Metoda „cercului filologic“ pornește de la faptul de stil, de la „spionul stilistic“, caută „numitorul comun spiritual“ și se verifică în alte fapte de stil. Ecourile din Croce și din Bergson se percep în această construcție teoretică, clădită pe ideea unității spiritualo-expresive și pe creditul acordat intuiției. Spitzer a vorbit și de „credință“. Intuiția permite alegerea punctului de pornire, a faptului de stil revelator care ne conduce spre centrul spiritual. Declanșarea produsă în spiritul cercetătorului duce la selectarea acestor fapte semni-

[1] *Ibidem*, p. 1.
[2] *Ibidem*, p. 11.
[3] *Ibidem*, p. 11.

ficative, care deschid drumul spre o individualitate artistică. În cazul lui Charles-Louis Philippe (*Bubu de Montparnasse*) este frecvenţa conjuncţiilor cauzale, *à cause de, parce que, car*. Ele duc la „etimonul psihologic" la „pseudomotivarea obiectivă". „Atitudinea lui (Philippe) arată simpatie plină de umor, pe jumătate critică, pe jumătate înţelegătoare faţă de erorile necesare şi de impulsurile frustrate ale acestor făpturi din lumea interlopă, diminuată de forţe sociale inexorabile... El vede, aşa cum au observat şi criticii literari, fără revoltă, dar cu tristeţe profundă şi cu un spirit creştin de contemplativitate, lumea funcţionînd rău sub aparenţă de justiţie, de logică obiectivă" [1].

Pentru Spitzer, punctul de pornire este, de cele mai multe ori, un fapt de limbă, dar nu exclusiv, *stricto sensu*. Spitzer păstrează în toate expunerile lui metodologice o libertate de mişcare, nelipsită de o anumită cochetărie, dar neputînd fi redusă la cochetărie, avînd sensul profund al unui mod de gîndire. De aici această rezervă, exprimată în cîteva fraze în grad înalt semnificative pentru întreaga lui activitate: „Astfel, ceea ce a fost dezvăluit de cercetarea limbajului lui Rabelais poate fi coroborat de cercetarea literară. Nu ar putea fi altfel, dat fiind că limbajul este doar una dintre cristalizările externe ale «formei interne» sau, pentru a folosi altă metaforă: sîngele care vivifică creaţia poetică este pretutindeni acelaşi, fie că identificăm organismul după «limbaj» sau după «idei», după «intrigă» sau după «compoziţie». În privinţa celei din urmă, aş fi putut începe cu un studiu asupra compoziţiei literare mai curînd laxe a scrierilor lui Rabelais, şi doar apoi să trec la ideile lui, la intrigă, la limbaj. *Pentru că s-a întîmplat să fiu lingvist* (sublinierea noastră), am început de la unghiul lingvistic pentru a-mi croi drumul spre unitate. Evident că nici un alt cercetător nu e obligat să procedeze la fel. Ceea ce i se cere totuşi să facă, este, cred, să pornească de la suprafaţă spre «centrul interior de viaţă» al operei de artă, observînd mai întîi detalii cu privire la aparenţa superficială a operei particulare

[1] *Ibidem*, pp. 13—14.

(și «ideile» exprimate de poet sînt, de asemenea, doar una dintre trăsăturile superficiale ale operei de artă); apoi, grupînd aceste detalii și încercînd să le integreze într-un principiu creator, care poate să se fi manifestat în spiritul artistului; în cele din urmă, făcînd călătoria de întoarcere la alte grupuri de observații, ca să poată afla dacă «forma internă» pe care a construit-o ipotetic corespunde întregului" [1].

Textul acesta sintetizează ambițiile vaste ale metodei, libertatea ei de mișcare, caracterul ei ipotetic. Astfel expusă — și admirabilele ilustrări pe care le oferă analizele lui Spitzer o confirmă —, metoda «cercului filologic», provoacă imediat două obiecții pe care în același text programatic, autorul le preîntîmpină și cărora le răspunde printr-o caracteristică modificare de ton. Considerată a aparține inducției, opusă „procedeelor deductive care încep cu unități postulate ca date" [2], metoda aceasta poate ascunde o *petitio principii.* Detaliul ce se cere descoperit prin intuiție poate fi selectat pe baza unei concepții preexistente asupra „centrului interior", asupra „unității spirituale" a scriitorului cercetat. Însuși Spitzer reamintește cuvintele Dumnezeului pascalian: *„Tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais déjà trouvé..."* Răspunsul lui Spitzer este o apropiere paradoxală între cercetarea umanistă a filologului și atitudinea teologului, este elogiul „credinței" aplicată asupra cunoașterii omului. Se reamintește că „cercul filologic" a fost descoperit de un teolog, că această atitudine este reflectată în cuvîntul cizelat de Schleiermacher: *Weltanschauung, die Welt anschauen:* să vezi, să recunoști universul în detaliul senzorial... Umanistul crede în puterea hărăzită spiritului uman de a investiga spiritul uman" [3].

Răspunsul la posibila *petitio principii* este deci elogiul intuiției umaniste potențată pînă la intensitatea credinței. Comentatorii lui Spitzer au completat mai convingător argumentarea. Guiraud și Terracini au stăruit asupra pornirii

---

[1] *Ibidem,* pp. 18—19.
[2] *Ibidem,* p. 23.
[3] *Ibidem,* p. 24.

minuţioase de la text, asupra lecturilor repetate care permit lui Spitzer să descopere într-un text ceea ce el a denumit „microscopicul" care dezvăluie „macrocosmicul". Capacitatea individuală a cercetătorului — implicată în rolul dominant al intuiţiei — se impune însă. *N* la puterea *n* lecturi nu îngăduie unui mediocru să descopere ceea ce familiaritatea cu textul i-a oferit unui Spitzer. Se afirmă în primul rînd un critic de geniu.

Contactul cu critica apare şi pe altă cale. Conceptul „cercului filologic" pare a implica o simetrie şi o perfectă sistematizare pe care Spitzer le respinge programatic şi care lipsesc din analizele lui. Sînt reproduse observaţiile unui fost student american, „foarte înţelegător, dar critic" care i-a scris lui Spitzer : „Îmi pare că e peste posibilităţile dumneavoastră de a stabili o tehnică de comportare (behavioristic) care să vă reveleze aplicarea metodei. Cunoaşteţi mai curînd principiile care vă motivează (alegerea), decît vreo tehnică pe care aţi urmări-o riguros. Într-un loc poate fi o amintire din adolescenţa dumneavoastră, într-altul o inspiraţie pe care aţi găsit-o în alt poem ; aici, dincolo şi pretutindeni, vă mînă un impuls, un instinct bazat pe experienţa dumneavoastră care vă spun «acest detaliu nu e important, celălalt este». În fiecare secundă faceţi cîte o alegere, dar aproape că nu vă daţi seama că aţi făcut-o : ceea ce vă pare potrivit trebuie să fie neapărat potrivit. Şi o puteţi arăta doar prin acţiune ; vedeţi de la început semnificaţia ca pe un întreg. Aproape că nu există trepte în procesele dumneavoastră mentale ; şi, exprimînd substanţa gîndurilor dumneavoastră, consideraţi de la sine. înţeles că cititorul vă însoţeşte şi că ceea ce vi se pare a fi evident pasul următor (numai că nu e nici măcar pasul următor : e, în oarecare măsură, inclus în cel anterior) este evident şi pentru el"[1]

Răspunsul lui Spitzer are o luciditate caracteristică, în ciuda elogiului intuiţiei ca mijloc dominant şi ca act de „credinţă". Spitzer acceptă descrierea puţin iritată prin care fostul său elev reliefase capriciile metodei „cercului". O con-

[1] *Ibidem*, p. 26.

sideră drept un produs al temperamentului său critic. Dar antirigiditatea e consubstanțială „cercului filologic" și, de fapt, cercetării stilistice. „Aceste cuvinte — scrie Spitzer, comentînd observațiile citate — oferă evident tabloul limitelor unui anumit temperament individual. Dar multe dintre cele spuse de corespondentul meu aparțin operației cercului — cînd ea se aplică nu lecturii rutiniere, pe de o parte, sau deducțiilor lingvisticii schematice, pe de alta, ci unei opere de artă : soluția obținută cu ajutorul operației circulare nu poate fi riguros raționalizată, pentru că, în forma ei cea mai desăvîrșită, înseamnă negarea treptelor : după ce a fost obținută, tinde să acopere treptele care au dus la ea (să ne reamintim de leul din bestiariile medievale, care, după fiecare pas făcut înainte, își ștergea cu coada urmele, ca să-și înșele urmăritorii !)" [1].

Cele două cazuri remarcate de Spitzer se percep mereu, în fiecare dintre textele lui. Ecuația personală pe care el a denumit-o imprecis „temperament" include influențele crociene și bergsoniene și recția antiraționalistă, antisistematică. Ea se manifestă în alura capricioasă pe care o capătă analiza stilistică, în insistența asupra declanșării spontane a intuiției. E împinsă uneori pînă la cochetărie, deși evită excesul datorită unui tact critic exemplar și unei informații disimulate cu grijă. Dar libertatea de mișcare și imposibilitatea de a fixa „cercul filologic" într-o schemă metodologică sînt cerute și de caracterul critic al operației care — după cum subliniază Spitzer — nu e nici rutină, nici pură lingvistică. Antirigiditatea metodei e inseparabilă de orice tip de critică stilistică, întrucît e *critică* și se ocupă de individualitate. E concluzia la care ajunge și capitolul din cartea lui Terracini consacrat raportului dintre analiza stilistică și critica literară. „Se pune, în sfîrșit, o ultimă întrebare : e posibil de indicat, în infinitatea problemelor, o linie care să călăuzească și să reglementeze cursul cercetării stilistice ? Vom răspunde firește că nu ; principiile sînt principii, dar albia cercetării nu poate fi săpată decît de însuși textul cercetat. Asupra acestui

---

[1] *Ibidem*, p. 26.

punct, critici și lingviști, idealiști și structuraliști, sîntem de acord, cu ajutorul Domnului“ [1].

Unanimitatea acceptării nu e foarte certă, cel puțin în diferitele direcții structuraliste. Paginile acestea nu urmăresc să treacă în revistă tendințele actuale ale stilisticii, așa cum o face lucrarea lui Terracini. Interesați de raporturile ei cu estetica și cu critica, trebuie să ne referim doar la Erich Auerbach, mult mai fugitiv decît ar cere-o monumentalitatea lui *Mimesis*.

Prin vastitatea obiectului, exprimată și de subtitlu — *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* —, cartea principală a lui Auerbach se înscrie în tradiția lui Vossler și — urcînd în timp — în direcția de interese sintetizate de termenul *Geistesgeschichte* — istorie spirituală. Registrul de preocupări depășește însă „istoria spirituală“ și istoria culturii în genere, pătrunde cu îndrăzneală în implicațiile sociologice. Spitzer vorbise și el de situarea și de explicația istorică, se diferențiase de filologia anterioară „în afară de timp și de spațiu“, postulînd explicația concretă „a lui *hic et nunc*“ pentru un fenomen istoric [2]. Ceea ce fusese însă, în practica analitică, preocupare secundară, sporadică, devine la Auerbach obiect principal — istoria „realității reprezentate“. Evoluția unor fapte fundamentale de stil este centrată pe abandonarea ierarhiei stilistice, pe pătrunderea lui *sermo humilis* în afara zonelor tematice și a genurilor de care fusese fixat. Cele douăzeci de texte examinate sînt puncte de reper într-un proces istoric. Selectarea lor nu poate fi absolutizată. E o alegere, între multele posibile, care ar trasa același proces de eliberare și de complexitate crescîndă a stilului. Auerbach însuși a subliniat rolul formației lui de romanist în alegerea textelor. Obiectul cărții evocă preocupările lui Vossler. Structura fiecărei analize, modul ei de a se apropia de text îl înrudesc intim cu Spitzer — pe care Auerbach l-a urmat o vreme și la catedră. Accentul

[1] B. Terracini, *op. cit.*, p. 171.
[2] Leo Spitzer, *op. cit.*, p. 14.

pus pe preocuparea sociologică introduce altă filiație. Auerbach l-a prețuit pe Taine ca pe un inovator.

Dar, redusă la o identificare de înaintași, o asemenea înșirare de nume ar nedreptăți profund sinteza înfăptuită de *Mimesis* — pînă la ora actuală fără termen de comparație — și penetrația exemplară a analizei stilistice. După cum a remarcat cu finețe Aurelio Roncaglia, Auerbach unifică tendințele contradictorii, făcîndu-le să-și atenueze reciproc pericolele — rigiditatea și capriciul : „Există, desigur, riscul de a face rigid comentariul critic prin abstracții tipologice, așa cum există, pe de altă parte, riscul opus de a-l dezagrega într-o contemplare atomistică a unor obiecte fără raporturi între ele. Ni se pare că tocmai în conștiința acestor două pericole recunoaștem motivul determinant al structurii lui *Mimesis*, care încearcă să se ferească de cel de al doilea prin „seria istorică", considerată drept axa cercetării, și de primul prin metoda textelor reprezentative" [1].

Mimesis reușește mai mult decît să evite pericolele. Sintetizează cele două atitudini contradictorii. Chiar cu inevitabilul coeficient de ipotetic, construcția se susține, seria istorică desemnată de cele douăzeci de etape, e, în mare, convingătoare. Sentimentul individualului și al nuanței dă acestei construcții condiția unei sculpturi cinetice, a unei configurații în mișcare. Cea de a doua trăsătură e stăruitor prezentă. Explică — chiar dacă nu justifică pe deplin — și o anumită fluctuație terminologică ce i s-a reproșat lui Auerbach. Răspunsul pe care acesta l-a dat criticilor respective, într-un articol publicat în *Romanische Forschungen* din 1950, prezintă neobișnuit interes. Nu e o sofistică pledoarie *pro domo*. Completează de fapt modul în care Spitzer a acceptat și teoretizat observațiile făcute de fostul său student.

„S-a spus adesea — scrie Auerbach — că noțiunile mele de bază nu sînt clare și că expresiile utilizate de mine pentru categoriile ordonatoare ar pretinde o definiție mai precisă. E drept că eu nu definesc acești termeni și că nu sînt totdea-

---

[1] Aurelio Roncaglia, introducere la *Mimesis*, versiunea italiană, tradusă de A. Romagnoli și N. Hinterhäuser, Einaudi, 1956, p. XXVII.

una consecvent cu folosirea lor ; dar aceasta s-a întîmplat intenționat și metodic. Efortul meu de precizie se îndreaptă spre individual și concret, așa că formulele generale, indispensabile pentru compararea, regruparea sau definirea fenomenelor unul în raport cu celălalt, trebuiau să fie fluide și elastice. Trebuiau să se adapteze de fiecare dată la context. Identitatea și regularitatea strictă nu există în istoria spiritului, și conceptele abstract sintetice falsifică sau distrug fenomenele individuale în libera lor desfășurare. De ar fi fost cu putință, aș fi vrut să nu utilizez nici o expresie generală, ci să sugerez cititorului ideile printr-o simplă și pură prezentare a succesiunii de date individuale. Aceasta nu e cu putință ; de aceea am recurs la cîțiva termeni foarte comuni, ca *realism* și *moralism*, și am mai introdus, așa cum îmi cerea tema, cîțiva termeni ceva mai puțin comuni, *diferențierea stilurilor* și *amestecul de stiluri*. Mi-a fost foarte clar că toți termenii — în special cei mai comuni — spun tot și nimic" [1].

Mimesis nu a putut evita — după cum o recunoaște însuși Auerbach într-o frază ce continuă textul citat mai sus — riscurile acestei relativizări a terminologiei. Devenită elasticitate terminologică, nuanțarea diferită a unui termen, în contexte diferite, e în mai multe rînduri generatoare de vag. Periclitează sub acest unghi acordul dintre sinteză și nuanță, reușit de ansamblul lucrării. Fisurile parțiale există. Dar atitudinea e la fel de semnificativă ca și cea a lui Spitzer. Opoziția dintre precizie și nuanță (sau, în terminologia lui Pascal, dintre spiritul geometric și spiritul de finețe) e rezolvată în favoarea termenului secund. Interesul pentru individualitatea stilistică accentuează înrudirea cu o direcție modernă a criticii. O accentuează pînă la excesul de tip crocean, pînă la refuzul de a abandona lumea individualelor, la inapetența pentru formula generală, deși, după cum am văzut, Auerbach constată cu luciditate că refuzul generalizării e imposibil.

Direcția structuralistă se clasează la antipozi, pornește de la un efort sistematic spre rigoare. Ne vom opri mai puțin

---

[1] *Apud* A. Roncaglia, *op. cit.*, p. XI.

asupra ei. Din două motive. Pentru că structuralismul — mai corect spus, direcțiile cu aplicație literară ale structuralismelor lingvistice — ezită și în fața termenului de stil și în fața problematicii stilistice. Și, mai ales, pentru că avem de-a face cu un fenomen în curs, cu o experiență de incontestabil interes și discutabilă ce se desfășoară sub ochii noștri. Înșiși exponenții poeticii structurale insistă asupra caracterului *flou*, încă nedefinisabil, al mișcării.

„Ce e structuralismul ? Nu e o școală, nici măcar o mișcare (cel puțin nu este încă o mișcare), căci majoritatea autorilor la care se referă de obicei acest termen nu se simt de loc legați între ei printr-o solidaritate de doctrină sau de luptă. E abia o (inovație) lexicală : *structură* e un termen vechi (de origine anatomistă și gramaticală), astăzi foarte uzat : toate științele sociale recurg din abundență la el, și folosirea termenului nu poate desemna pe nimeni, poate duce doar la polemici asupra conținutului pe care i-l atribuim“ [1]. Textul acesta din 1963 al lui Roland Barthes își păstrează valoarea de constatare. Sînt elocvente diferențele dintre concepția lui Barthes, expusă în articolul respectiv, care concepe structuralismul mai mult ca pe o activitate și-l caracterizează neglijent prin cîteva preferințe lexicale (sincronie, diacronie, semnificant și semnificat), și principiile „poeticii“, enunțate de Roman Jakobson în articolul discutat despre lingvistică și poetică ; de asemenea, diferențele dintre aceste două expuneri programatice și studiul mai amplu pe care T. Todorov l-a inclus în volumul colectiv din 1968 *Qu'est-ce que le structuralisme* [2].

Critica lucidă făcută structuralismului din interior de către Umberto Eco în *La struttura assente* pornește și de la disocierea unei metode structurale, pe care se fundează cercetarea semiologică, de un structuralism ontologic ale cărui contradicții sînt identificate la Lévi-Strauss sau Lacan. Eco

---

[1] Roland Barthes, *Essais Critiques*, Éditions du Seuil, 1964, pp. 213—214.

[2] T. Todorov, *La poétique*, în *Qu'est-ce que le structuralisme*, Ed. du Seuil, 1968, pp. 99—169.

începe și el prin a constata cu oarecare iritație „uzul lipsit de măsură al terminologiei structuraliste", întîlnindu-se aici cu observațiile lui Barthes și Lévi-Strauss. E citat Kroeber (*Anthropology*), după care termenul, astfel manipulat, devine doar „un stimul plăcut". E alcătuită o listă ce s-ar putea prelungi *ad libitum* de gînditori integrabili într-un asemenea concept dilatat. Lista începe cu Aristotel și se încheie cu psihopatologia lui Minkowsky, Straus și Gebsattel, cu *Daseinsanalyse* a lui Binswanger. „Dar ajunși la acest punct, vînătoarea unui tip de structuralist „fără s-o știe" (*che s'ignora*), de structuralist „precursor", al „adevăratului și unicului structuralist posibil" ar putea continua la infinit și deveni un joc de societate".[1] Eco refuză și confuzia dintre teorie și activitatea structuralistă, confuzie existentă în textul lui Barthes, citat mai sus. Recunoscînd fundalul comun, constată cu o umbră de sarcasm că nu e nevoie niciodată să 'transformi' o explicație teoretică în modelul unor operații practice. Nu trebuie făcut dintr-o estetică o poetică (în sens de program al practicii artistice, *n.n.*), nu trebuie făcut dintr-o metafizică a existenței un sistem de conducere a autovehicolelor (chiar dacă autovehicolele și modul nostru de a le conduce nu sînt altceva decît epifanii ale Existenței") [2].

Diversitatea și aproximația se întîlnesc cu atît mai mult în transplantările estetice ale structuralismului.

Se explică omisiunea lui Jean Piaget care, într-o admirabil de concentrată sinteză consacrată structuralismului în discipline foarte variate (fizică, matematică, psihologie, antropologie, lingvistică, sociologie) nu pomenește de structuralismul estetic. Se explică și prezentarea sumară la care se mărginește volumul lui Terracini din 1968, cele cîteva pagini ce se ocupă exclusiv de Jakobson.

Sînt încercări, experimente în curs și — trebuie spus cu riscul de a irita pasiunea și intransigența experimentatorilor — încă neconcludente. Respingerea lor *a priori*, ignorarea inte-

---

[1] U. Eco, *La struttura assente* p. 255.
[2] *Ibidem*, p. 265.

resului prezentat de astfel de încercări înseamnă conservatorism rău mascat. Nu putem decît să fim de acord cu frazele lui T. Todorov : „Pentru moment, poetica se află doar la început și prezintă toate defectele caracteristice acestui stadiu. Decupajul faptului literar pe care ni-l oferă este încă grosolan și inadecvat : e vorba de prime aproximații, de simplificări excesive și totuși necesare... Ne exprimăm dorința ca stîngăcia acestor primi pași într-o direcție nouă să nu fie luată drept dovada că această direcție e eronată“ [1]. Nici excesele intolerante la care e împins pe alocuri structuralismul, nici aspectul-modă, supărător de prezent, nu pot compromite direcția urmată cu seriozitate. Reacția justificată împotriva verbalismului, vagului, golului dogmatic, se manifestă prin naiva afirmare a metodei unice, exclusive pe care o respinge Piaget. Moda se ivește atît de obositor, încît a provocat iritația structuraliștilor activînd pe terenul mai solid al antropologiei și al lingvisticii, astfel cea a lui Lévi-Strauss. Dată fiind absența unei cristalizări a structuralismului „poetic“, imixtiunea modei prin frecvența cîtorva termeni goliți de conținut și utilizați abuziv mărește aici confuzia. Fenomenul structuralist cere în critică disocieri, dar nu poate fi negat interesul cercetărilor.

Dacă pornim de la expunerea mai recentă a „poeticii“ făcută cu pertinență de T. Todorov, constatăm că situarea și definirea acestui cîmp de cercetări își păstrează coeficientul de imprecizie. Todorov plasează „poetica structuralistă“ într-o clasificare generală și desigur cam simplificată a studiilor despre literatură : cele care au drept obiect „ultim și unic“ descrierea operei, cele pentru care opera literară exprimă un „altceva“, de natură filozofică, psihologică, sociologică. Căutînd structuri abstracte, centrate pe condiția specifică a operei literare, pe *literaritate,* poetica se situează în a doua categorie. E o clasare simetrică și opusă celei pe care o propusese Barthes în *Les deux critiques.* Acolo, critica „universitară“, desemnată cu o denumire conștient aproximativă, era condamnată pentru că urmărea un *altceva* și lua textul ca pretext al căutării acelui altceva, în opoziție cu imanentismul criticii

[1] *Ibidem,* p. 107.

noi. Pe lîngă această situare generală, la Todorov specificul unei poetici structurale e împrumutat lingvisticii : „Pentru ca o poetică să poată fi denumită structurală, ea trebuie să se conformeze şi altor exigenţe, pe care Benveniste le-a rezumat astfel cu privire la lingvistică : Conştiinţa sistemului, grija de a împinge analiza pînă la unităţile elementare, alegerea explicită a procedeelor"[1]. Aplicarea acestor criterii la faptul literar rămîne generală şi nespecifică.

Se pot distinge două modalităţi în *Analiza discursului literar*, a doua parte a studiului lui Todorov. Poate că autorul care le-a grupat împreună ar refuza să le diferenţieze şi le-ar considera unitare prin terminologie şi metodă. Pentru o perspectivă exterioară, atitudinile sînt deosebite. „Registrele vorbirii", „viziunile povestirii", „structurile textului" caută să descopere din unghiuri diverse o arhitectonică a literarului. Precizia terminologică şi rigoarea metodei clarifică fără a amputa. Sînt observaţii care se interferează cu multe făcute anterior, în limbajul nuanţei. Astfel, cînd se face distincţia între ordinea temporală şi cea logică, prima fiind frecvent mascată de a doua, e necesară referirea la cunoscutul studiu al lui E. M. Forster despre roman. În maniera lui capricioasă, antipedantă, acesta făcuse distincţia între intrigă şi povestire. „Regele a murit, şi apoi a murit regina" e o povestire. „Regele a murit, şi apoi a murit regina *de durere*" e „o intrigă". Tot astfel, observaţiile cu privire la ceea ce Todorov denumeşte viziune, desemnat mai potrivit ca „puncte de vedere", s-au făcut frecvent în limbaje nonstructuraliste. Michel Butor s-a ocupat de raportul dintre aceste unghiuri şi persoanele gramaticale.[2] La Todorov nu avem de-a face cu simpla transpunere în alt limbaj. Pornirea de la discurs ca principiu ordonator, rigoarea metodologică şi terminologică servesc aici la înţelegerea unitară a *literarităţii* naraţiunii.

Capitolul despre *sintaxa narativă* se orientează mai ambiţios spre formalizare şi schematizare. Manipulînd două noţiuni

[1] *Ibidem*, p. 106.

[2] A se vedea Michel Butor, *Répertoire II*, Éditions de Minuit, 1964, pp. 61—73.

care corespund unor lungimi calitativ deosebite, decupate în „lanţul succesiv al povestirii" — *propoziţia* şi *secvenţa* — capitolul acesta traduce în simboluri algebrice schemele intrigilor cîtorva nuvele de Boccaccio. Un sistem de semne convenţionale indică printr-un + consecuţia, printr-o săgeată (——→) cauzalitatea, printr-o paranteză „propoziţia care există în spiritul unuia dintre personaje, dar nu în acela al cititorului"[1]. O formulă de tipul χ (yδ) ...... y — d indică astfel „automat că y face un cadou doar în ochii lui χ, dar nu şi în ochii cititorului şi că recunoaşterea din final se referă tocmai la χ." Este schema primei povestiri din a opta zi a *Decameronului*, a cărei intrigă circulă şi sub formă de anecdotă : o femeie venală pretinzînd o sumă de bani pentru a ceda unui tînăr, acesta împrumută banii de la soţul femeii şi, dăruindu-i partenerei lui, îşi plăteşte de fapt datoria.

Schemele lui Propp cu privire la basme capătă astfel arsenalul algebric, utilizat curent în lingvistica structurală. Todorov e conştient de îngustimea cîmpului pe care-l acoperă aceste formule referitoare la tipuri de intrigă : „Observaţiile adunate aici nu formează evident o «gramatică» exhaustivă a povestirii, e vorba cel mult de elemente în vederea unei gramaticii viitoare"[2]. Îşi exprimă însă speranţa în plăsmuirea unei teorii unitare, care să trateze în acelaşi timp, de exemplu, despre viziunea autorului şi despre cea a personajului. E posibil că o asemenea teorie nu se va inspira din modelele algebrice, elaborate de logicieni, ci din modele topologice care oferă posibilităţi mai bogate şi mai variate"[3].

Luciditatea lui Umberto Eco nu-l putea face să treacă cu vederea acest vast semn de întrebare. De aceea, cu toată rigoarea mereu aliată cu fineţea cu care e construită *La struttura assente* se percepe o ezitare în faţa rostului estetic al unor atare operaţii. Cercetările lui Propp nu sînt de loc subevoluate. Dar paragraful despre „structuralism şi critică" le situează în afara criticii : „Există o aplicaţie a metodelor

---

[1] T. Todorov, *op. cit.*, p. 146.
[2] *Ibidem*, p. 147.
[3] *Ibidem*,

structurale la operele de artă, care nu urmărește să surprindă singularitatea operei, ci recurgerea la modele constante. Sînt cercetările lui Propp, cele iconologice ale lui Panofsky, studiile asupra modelelor combinatorii în literatura de largă difuzare (*„di massa“*). Aceste cercetări păstrează un caracter semiologic sau sociologic și nu au întru nimic de a face cu critica literară, chiar dacă îi pot oferi elemente valide de reflecție“ [1].

Discutînd interferențele cu sociologia, va trebui să ne oprim asupra caracterului relativ al separației, asupra contaminării, împrumutului de puncte de vedere pe care le generează existența unui obiect artistic, asupra implicării valorii sau nonvalorii. Disocierea este însă indispensabilă, și aserțiunea de mai sus, foarte netă. Mai înainte însă, discutînd „caracterul analitic sau sintetic al codurilor“, fuseseră făcute observații cu implicație estetică cu privire la interesul căutării unui cod narativ în *Logodnicii* lui Manzoni. „În alți termeni, povestirea manzoniană — întrucît privește codul narativ — se păstrează chiar dacă e narată sub formă de *comics*, după cum s-a și făcut. *Logodnicii* este o mare operă de artă tocmai din cauza complexității ei, pentru că este un sistem de sisteme, în care sistemul intrigii, cu codul la care se referă și de la care deviază uneori, este doar un element într-o structură mai amplă ce privește sistemul personajelor, sistemul procedeelor stilistice, sistemul ideilor religioase etc... Firește că la o considerare globală a operei, unitatea acesteia trebuie să apară din omogenitatea mijloacelor, din curba structurală după care au fost rezolvate problemele la nivelul intrigii, personajelor, limbajului ș.a.m.d. Dar faptul că marea operă de artă pune în joc multe coduri nu elimină faptul că codul narațiunii există pe lîngă altele mai analitice“ [2]. Care este însă interesul critic al unei scheme aplicabile la operă și la transpunerea ei în *comics*-uri ? De altfel, cu mai multe prilejuri, Eco observă că cercetarea semiologică aplicată la artă se mișcă mult mai ușor cînd are de-a face cu coduri convenționalizate, deci cu feno-

---

[1] U. Eco, *La struttura assente*, p. 273.
[2] *Ibidem*, p. 143.

menul pe care într-un limbaj mai vechi și nonsemiologic îl denumim „șablonizare".

Tendința actuală spre formalizare captivează în foarte mare măsură pe cercetătorii tineri. Am avut ocazia să asist la punerea în diagramă a sonetului lui Nerval *El desdichado* de către un student entuziast și inteligent. E greu să nu te gîndești la personajul acelui roman englez de pe la 1930, care din ecuația *m* supra zero egal ∞ extrăgea posibilitatea ca infinitul multiplicat cu neantul să creeze obiectele. Ajungea astfel „la o probă matematică a exiistenței lui Dumnezeu". Totuși înclinația de a comenta caricatural astfel de eforturi, deși e favorizată de naivitatea modelor, poate fi în primul rînd răspunsul unor obișnuințe mentale deranjate. Cu atenție la acest risc, dacă le apreciem la nivelul a ceea ce ni se oferă, constatăm că astfel de puneri în formulă se bazează pe o schematizare mai mult sau mai puțin arbitrară a intrigii. Că abordează fragmentat individualitățile literare și le reduc la stereotipuri. Care este progresul obținut efectiv prin substituirea narării schematizate a intrigii printr-o formulă ?

E unul dintre cele cîteva semne de întrebare pe care le implică poeticile structuraliste. Nu mai insistăm asupra aceluia generat de atitudinea față de istorie. Atitudinea cu privire la „diacronie" e variabilă în diferitele puncte de vedere structuraliste [1]. „Imobilizarea istoriei" de care vorbește Barthes nu e unanim acceptată. Lucien Sebag — între alții — a încercat să pedaleze asupra unghiului diacronic în antropologie. Discutînd, în ultima parte a studiului său *(Perspective)*, raporturile dintre poetică și istoria literară, Todorov rămîne și el la părerea că „a descrie o operă literară în sine înseamnă să o extragem din timp, să o rupem de dimensiunea ei istorică" [2]. Constatînd însă bizareria unei situații în care „dimensiunea istorică e izgonită din istoria literară" [3], propune o altă cale de a aborda subiectul veritabil al istoriei : *evoluția*. „Nu ope-

---

[1] Vezi S. Iosifescu, *Probleme de metodă*, în *Literatura de frontieră*, E.P.L., 1969.
[2] T. Todorov, *op. cit.*, p. 153.
[3] *Ibidem*, p. 153.

rele evoluează, ci literatura" [1]. Din această perspectivă pot fi luate în considerație studii cu privire la fiecare dintre conceptele poeticii. Se va descrie evoluția intrigii cu cauzalitate psihologică sau evoluția viziunilor sau evoluția registrelor cuvîntului și a utilizării lor în literatură [2]. Soluția e de compromis și nu rezistă la examen. Un citat cu rezonanțe crociene din Tînianov, considerînd operele drept unități incomensurabile, sprijină această interpretare a scrierilor literare ca individualități anistorice, în mijlocul unor serii evolutive care se încrucișează și se referă doar la structurile abstracte.

Un capitol despre „poetică și estetică" răspunde altei obiecții frecvent invocate, referitoare la raportul dintre structură și valoare. Răspunsul ni se pare echivoc, oscilînd între : „Poetica nu are a se ocupa de valoare" și „Poetica nu se poate încă ocupa de valoare". Ultimul sens predomină : „Se vede clar din această perspectivă pentru ce poetica nu poate și chiar nu trebuie să-și impună drept primă sarcină explicarea judecății estetice. Aceasta presupune nu numai cunoașterea structurii operei, pe care poetica trebuie să o faciliteze, ci și cunoașterea cititorului și a ceea ce determină judecata acestuia" [3]. Pentru că — fără a subiectiviza total judecata estetică — Todorov constată pe bună dreptate că „valoarea e interioară operei, dar ea nu apare decît în momentul în care opera e întrebată de cititor" [4], că opera și cititorul formează „o unitate dinamică". Problema nu e considerată imposibilă, e doar amînată.

Dar nu faptul că este încă incapabilă să dezlege întrebarea de care s-au poticnit atîtea sisteme estetice și concepții critice — raportul subiectiv-obiectiv în judecata de valoare — i se reproșează poeticii structuraliste, ci acela că, în sistemul descriptiv pe care îl propune, nu există o inserare necesară a problemei valorii, că formalizarea se aplică neutru la niveluri diferite de valoare. Un fapt menționat polemic de Todorov se arată a fi cu două tăișuri. Bahtin a propus o tipologie în

---

[1] *Ibidem*, p. 153.
[2] *Ibidem*, p. 154.
[3],[4] *Ibidem*, p. 162.

care romanul „dialogic", polifonic, e opus celui monologic. „Dar Bahtin nu e mulțumit cu această descriere, care ar lăsa altor opere dreptul să nu asculte de astfel de legi, fără a fi condamnate. Toată analiza lui implică superioritatea acestei forme asupra altora. Nu ne simțim în drept să contestăm atare concluzii, cît timp exemplul ales este Dostoievski. Totuși, după cîteva pagini, Bahtin însuși citează alt caz în care e ilustrat principiul dialogic" [1]. E vorba de un roman de Cernîșevski, aflat evident la mare distanță estetică de Dostoievski.

Descrierea structurilor rămîne neutră. Faptul că ele se pot aplica la opere cu semne algebrice diferite, că îl pot viza pe Mallarmé, dar și pe un poet manierist din secolul al XVI-lea, desemnează un alt mare semn de întrebare cu privire la semnificația traducerii formalizate de structuri individuale. Stilistica spitzeriană manipula liber valorificarea, riscînd arbitrarul și imprecisul. Formalizarea imperturbabilă nu găsește pentru moment loc distincției de valoare, deși pornește uzual, ca și Spitzer sau Auerbach, de la valori consacrate.

În sfîrșit, un alt semn de întrebare e inclus în caracterul fragmentar al analizelor structurale. Todorov situează poetica între disciplinele teoretice. Am putut constata caracterul fragmentar al observațiilor de sintaxă narativă. Caracterul fragmentar e recunoscut și de Todorov, considerat drept consecința unei etape de început. În analizele de opere individuale, această situație se face mai supărător simțită. Nu numai în exercițiile de tip școlar, care identifică un procedeu într-o poezie sau nuvelă și care par traduceri într-un limbaj la modă ale temelor didactice de tipul „Țăranul la Alecsandri". Impresia de fragmentar se păstrează în analizele lui Jakobson — presărate cu observații de excepțională pătrundere — ale unor poeme de Baudelaire sau Brecht. Teoretic, se vorbește de sistemele supraordonate, de „sistemul de sisteme" pe care îl reprezintă opera individuală. Dar analizele disting diversele niveluri și nu reușesc să sintetizeze observațiile într-o confi-

[1] *Ibidem*, p. 159.

gurație unică. E dificultatea de care se lovește și organizarea pe straturi a operei literare propusă de Ingarden.

Pentru a răspunde în limbajul semiolоticii acestei fărîmițări pe straturi, niveluri, procedee, Eco propune conceptul de cod particular al operei : „Ce altceva înseamnă afirmarea estetică a unității conținutului cu forma într-o operă reușită, dacă nu faptul că *aceeași diagramă structurală domină diversele moduri de organizare?* Se stabilește un fel de rețea de forme omoloage care constituie un fel de *cod particular al acelei opere* și care apare drept măsura cea mai potrivită a operațiilor ce caută să distrugă codul preexistent pentru a face ambigue nivelurile mesajului. Dacă, după cum afirmă critica stilistică, mesajul estetic se realizează prin deviere de la normă *(offendere la norma)* — și această deviere de la normă nu este altceva decît structurarea ambiguă în raport cu codul — toate nivelurile mesajului contrazic norma după aceeași regulă. Această regulă, acest cod al operei reprezintă un *idiolect* (definind prin *idiolect codul particular și propriu unui singur locutor)*; de fapt, acest *idiolect* provoacă imitație, manieră, obișnuință stilistică și, în cele din urmă, norme noi, după cum ne arată întreaga istorie a artei și culturii."[1]

Discutînd modalitățile de critică structuralistă, Eco revine la identificarea „codului operei" și accentuează importanța acestui mod de lectură. „Fie că vom denumi acest model «idee obsesivă» (dar nu în sensul unei critici tematice care studiază modelul structural doar la nivelul temelor și al opoziției dintre ele), fie că îl vom denumi în mod spitzerian „*etymon*", vom regăsi în orice caz modul de a proceda al unei metode structurale (și faptul că acest mod de a proceda e finalizat pentru înțelegerea unui fapt unic și concret, nu va mai altera, atunci, puritatea metodei) ; vom lucra asupra unor constante, asupra revenirii lor la mai multe niveluri, asupra modului cum persistă sau sînt modificate prin *décalages* (în fr. în text) infinitesimale." Eco reia observația după care codul individual e mai ușor de recunoscut în operele standardizate și că se „ascunde după o secvență de variații" în cele

---

[1] U. Eco, *La struttura assente*, pp. 67, 68.

inovatoare, dar conchide optimist afirmînd posibilitatea de a găsi „regula acestor variații, subcodul“ [1].

Asertiunile sînt pertinente, dar se mărginesc să exprime o speranță în viitor și să propună o denumire. O critică minimalizatoare, în raport cu o carte importantă ca *Opera aperta*, critică respinsă destul de iritat în *Struttura assente*, afirma că e vorba de denumiri noi pentru observații vechi. Nedreaptă pentru ansamblul celor două cărți, ea se susține în cazul restrîns al „codului operei“ care traduce semiologic ideea foarte veche a organicității. Argumentul hotărîtor ar putea fi oferit doar de practica critică, de identificarea codului și a subcodurilor la opere nestandardizate. Răspunzînd la observația lui Genette, după care o asemenea metodă s-ar dovedi „inadecvată pentru operele prea complexe“, Eco observă că „nu era vorba de a defini posibilitatea de fapt a unei critici structurale, ci posibilitatea de drept.“ [2] Problema-cheie a unei critici care să formalizeze „sistemul sistemelor“, dînd o bază solidă ierarhizării, ar putea fi dezlegată doar în fapt și nu în drept, prin exemple critice convingătoare. Este iarăși o dificultate care poate fi doar a momentului. Nu infirmă interesul experimental al căutării structuraliste. Constituie — ca și celelalte semne de întrebare pomenite — puneri în gardă împotriva prematurelor strigăte de victorie și împotriva iluziilor metodei unice. Ca metodă auxiliară, structuralismul are incontestabil interes teoretic. Comportă însă în critică riscul traducerii tautologice sau simplificate a nuanței în formulă. Situația e inversă în raport cu stilistica spitzeriană, care a dat fructe suculente ale analizei critice, rămînînd șerpuitoare, voit imprecisă, în fundamentarea ei teoretică. Comună este pentru aceste două tendințe antitetice — deși structuralismul evită în genere termenul de stil — lărgirea faptului stilistic, anvergura estetică pe care o dobîndește acest fapt.

Inacceptabilă e iluzia „metodei unice“. Preconizată de naivitatea intolerantă și de entuziasmul neofiților, e respinsă de structuralismul practicat cu luciditate și cu necesară

---

[1] *Ibidem*, pp. 276—277.
[2] *Ibidem*, p. 277.

supleţe. „Critica structurală se propune ca un mod de a aborda opera — scrie Eco. Faptul că noi credem că este cel care ne conduce mai potrivit spre celelalte moduri, nu exclude ca celelalte să poată avea drept de cetăţenie independent de acesta. Rămîne deschisă calea în sens contrar, pentru explorări genetice, şi cea — destul de fecundă — pentru continua interogare a obiectului artistic (*„della macchina*" — în sens figurat). În măsura în care criticul va şti să nareze bine chiar cea mai hazardată dintre aventurile ermeneutice, nu vom fi oare dispuşi să-i iertăm culpa de a nu fi structuralist ?" [1]

Un sens extralingvistic al stilului

Existenţa mijlocului de expresie comun, deşi cu nuanţe, cu „valori" deosebite, de la care porneşte stilistica, faptul că literatura e un „sistem derivat", că e semnificativă „în al doilea grad", justifică aserţiunea amintită la începutul acestui capitol : Nu există fapt de literatură în afara limbii. De la această tautologie se ajunge la „nu există fapt de literatură în afara lingvisticii". De aici, rataşarea poeticii la lingvistică. De aici şi parafraza lui Jakobson după Terenţiu : *„Linguiste sum*"...

Raportată la stil, aserţiunea pare indiscutabilă. Se constată existenţa unui sens extraliterar al stilisticii în alte arte, sens care devine obiectul unei discipline supraordonate lingvisticii. În literatură însă, faptul de stil este egal cu faptul de limbă particularizat.

Un înţeles nonlingvistic al termenului de stil literar ar fi, într-adevăr, un nonsens. Analiza stilistică depăşeşte însă curent — în marile ei reuşite — sfera categoriilor gramaticale şi pătrunde în teritoriul esteticii literare. Convertirea critică de care am vorbit cu privire la accepţia de „stil al limbii" e cu atît mai evidentă atunci cînd individualizarea nu se reduce

---

[1] *Ibidem,* p. 281.

la un fapt gramatical. Cîteva exemple mai notorii pot clarifica sensul acesta — înrudit, dar mult mai vast — sensul „extralingvistic" al stilului.

„Formaliștii ruși" nu au practicat exclusivismul. Formația, metodele, evoluția lor ulterioară (cîțiva, cum sînt Roman Jakobson sau Vinogradov, au devenit figuri de prim plan ale disciplinei) îi fac greu de separat de lingvistică. T. Todorov a remarcat înrudirea dintre concepția lui Tînianov asupra ierarhiei de niveluri și conceptul de „funcțiune", dintre ceea ce Tînianov a denumit „serie" și structuralism. E interesant însă că în analiza lui Eichenbaum : *Cum e alcătuită «Mantaua» lui Gogol ?*, unghiul propriu-zis lingvistic e utilizat în mică măsură. Despre această analiză, Todorov scrie în „prezentarea" la antologia formaliștilor ruși : „Am ales-o din două motive : pentru importanța ei în evoluția formalismului și pentru notorietatea textului analizat"[1]. Teoretician al mișcării, Eichenbaum discută structura *Mantalei* în funcție de două tipuri, de „povestire directă comică" „povestirea narativă" (pleonasmul flagrant în română e atenuat în expresia franceză *„récit narratif" ;* traducerea mai exactă ar fi „povestirea pur narativă") și „povestirea reprezentativă"[2]. Cea dintîi se mărginește la glume, calambururi etc. ; „a doua introduce procedee mimice și gesturi inventînd articulări comice și bizare, inversiuni burlești, forme sintactice ciudate etc."[3] Eichenbaum apropie construcția *Mantalei* de cel de al doilea tip. Toate observațiile se concentrează în jurul unei categorii estetice. *Mantaua* obține grotescul prin mijloace felurite. Cîteva observații aparțin sferei fonetice sau onomastice care se încarcă cu foarte fine semnificații critice : „Se simte un dezacord comic între tensiunea intonației sintactice, care a început surd și discret, și consistența ei semantică... Această contradicție sau această discordanță acționează asupra cuvintelor înseși, astfel încît ele devin ciudate, insolite, sună într-un

---

[1] T. Todorov : *Présentation,* în *Théorie de la littérature,* Éditions du Seuil, 1965, p. 26.

[2] Folosim antologia franceză a lui Todorov, cu toate riscurile pe care le comportă retraducerea din franceză a textului rus.

[3] *Théorie de la littérature*, p. 213.

mod neaşteptat şi izbesc auzul de parcă ar fi fost descompuse sau inventate pentru prima oară de către Gogol“ [1]. Aceeaşi finalitate grotescă o are alegerea numelor proprii. (Observaţiile lui Eichenbaum pot fi puse în paralelă cu acelea făcute cam în aceeaşi vreme şi desigur fără nici un raport de către Ibrăileanu cu privire la „numele proprii în opera lui Caragiale“.)

Celelalte fapte de stil care sprijină caracterizarea de naraţiune grotescă se referă la contrastele de atitudine şi de intonaţie : „Am văzut că această povestire are caracter mimic şi declamator şi nu se bazează pe evenimente ; nu naratorul, ci Gogol interpretul, actorul chiar, apare în textul *Mantalei*“ [2]. Digresiunile cu caracter de improvizaţie, trecerile bruşte de la accentele comice la „tonul sentimental şi melodramatic“, saltul final de la cotidian la fantastic aparţin toate aceleiaşi finalităţi groteşti. După principiile „metodei formale“ observaţia stilistică rămîne fixată asupra textului. A căpătat însă o nouă anvergură şi depăşeşte teritoriul lingvistic, se referă la o tipologie estetică a naraţiunii.

Studiul anistoric al unui text. Balada doamnelor de odinioară este una dintre cele mai convingătoare mostre de virtuozitate analitică pe care ni le-a lăsat Leo Spitzer. Are sens declarat polemic : împotriva ignorării ierarhizării şi valorii practicate de pozitivismul istoric. Se poate aprecia că dovada funcţionează mai ales în favoarea fineţei critice a autorului şi mai puţin drept argument pentru renunţarea — chiar temporară — la istorie. Punctul de vedere izgonit se reîntoarce în cîteva rînduri, e cerut chiar de analiză şi de valorificare. Astfel, Spitzer se opreşte asupra valorilor estetice pe care le posedă refrenul *„Mais où sont les neiges d'antan ?“* „Şi apoi toată poezia cuprinsă în cuvîntul *antan*, care nu exprimă doar simplu şi prozaic *anul trecut*, ci anul trecut devenit subiect de visare, timpul scurs poetizat, iedera uitării care năpădeşte materia memoriei — *antan*, care nu este identic cu *jadis* din titlu, cu trecutul continuu şi

---

[1] *Ibidem*, p. 223.
[2] *Ibidem*, p. 226.

fără relief, dar care mai păstrează o ușoară aluzie la an, la porțiunea de timp, la ceea ce romanticul englez Rossetti a tradus atît de bine prin *yester-year*“ [1]. Spitzer preîntîmpină obiecția posibilă că *antan* „a căpătat transcendență doar după Villon“, că pe atunci „nu avea savoarea arhaică de astăzi“. Răspunsul la obiecția imaginară e memorabil : „Ne-am obișnuit să îmbrățișăm dintr-o singură privire statuia veche și patina care o acoperă, numai că patina de pe o sculptură poate fi dată la o parte printr-o restaurare dibace, în timp ce patina lingvistică aderă mult mai tenace la cuvintele limbii, care au o evoluție ireversibilă“ [2]. Dar constatarea unui efect de „patină lingvistică“, diferențierea lui de elaborarea lucidă, de expresia finalizată, sînt imposibile fără situarea istorică.

Mai mult ne interesează aici că faptele de stil trecute în revistă de Spitzer pornesc doar excepțional de la observații lexicale (ca în exemplul de mai sus) sau onomastice : efectele eufonice ale înșiruirii de „*dames du temps jadis*“ apar în contrast cu puțin izbutita *Ballade des seigneurs du temps jadis* care îi urmează în *Le grand testament.* Observațiile lui Spitzer se grupează în jurul unor efecte arhitectonice și al alternărilor de atitudini și tonalități : „Refrenul răspunde indirect, într-o manieră interogativă, cu sagacitate și resemnare, revoltei împotriva neantului. Revolta însă e gradată, devine mai aspră cu fiecare strofă. Strofa I ne spunea : frumusețea supraomenească nu supraviețuiește, strofa a II-a : pasiunea, virtuoasă sau impudică, nu numai că nu supraviețuiește, dar nu ajunge decît la nenorociri în această viață, strofa a III-a se va adresa unui sprijin divin care poate repara nedreptatea terestră... Ritmul acestei poezii consistă în alternarea emoției și a calmului : impetuozitatea primelor șapte versuri e *frînată* de refren. Strofa finală *(l'envoi — «Prince, n'enquerez»)* a ridicat o piatră de hotar în fața mul-

[1] Leo Spitzer, *Romanische Literaturstudien,* Niemeyer Verlag, Tübingen, 1959, p. 120.
[2] *Ibidem,* pp. 120—121.

tiplelor întrebări ale baladei, refrenul are aceeași funcțiune în interiorul fiecărei strofe" [1].

S-ar putea înmulți exemplele, pornind de la remarcile lui Vianu cu privire la alternarea între descriere și acțiune în proza lui Odobescu, de la Auerbach și pînă la Terracini (cele două voci narative în proza lui Pirandello). Fără a putea fi izolat (lucru mai dificil în analiza stilistică decît în chimie), se detașează sensul mai larg al stilului. Pornind sau nu de la faptele gramaticale, el ajunge să se refere la particularități unificatoare în folosirea tuturor mijloacelor de expresie. Un procedeu compozițional cum e modul lui Balzac de a-și începe frecvent narațiunea în cercuri concentrice, de a porni de la cartier și de a ajunge la actori trecînd prin descrierea minuțioasă a unei clădiri (*Le père Goriot, Eugénie Grandet*) este doar în sens foarte larg un fapt de limbă. Originea acestui procedeu arhitectonic e recunoscută în influența lui Lavater. Relația caracter-fizionomie are la Balzac accepția mai largă de caracter-decor sau de caracter-apartament. Consemnarea istorică literară pe care o reprezintă identificarea sursei capătă în analiza stilistică semnificații estetice. Apropierea concentrică dă o particulară soliditate, o prezență sensibilă universului romanesc. Efectele sînt înrudite cu acelea pe care Balzac le obține atunci cînd în cursul narațiunii face referiri fugitive la alte romane. Este același spirit de concurare a realului care nu e doar *mimesis*.

Cîmpul observațiilor de stil se lărgește astfel enorm. Termenul însuși devine tot mai flexibil, justificînd remarca lui Pierre Guiraud : „Cînd simplu aspect al enunțului, cînd artă conștientă a scriitorului, cînd expresie a naturii omului, stilul e o noțiune plutitoare ce depășește mereu granițele în care încercăm s-o închidem, este unul dintre acele cuvinte caleidoscopice ce se transformă în clipa în care încercăm să-l fixăm" [2]. De aici și ezitarea criticii structuraliste și semiologice de a folosi termenul, evitarea lui. Drumurile ocolite nu sînt o soluție. (În acest sens funcționează distincția între micro- și

[1] *Ibidem*, p. 119.
[2] P. Guiraud, *op. cit.*, p. 8.

macrocontext, distincţie ce lărgeşte teritoriul lingvistic cu anexiuni din spaţiul criticii.) În practică, analizele structuraliste trec frecvent hotarul dintre gramatical şi estetic. „Centrarea asupra mesajului" permite extinderea domeniului. Poate fi menţionat cazul discutat anterior al raportului dintre persoanele gramaticale şi unghiurile narative, existenţa unei multiplicităţi de unghiuri diferite în cadrul aceleiaşi persoane gramaticale.

Întrepătrunse cu faptele de stil al limbii *stricto sensu*, aceste relaţii, aparţinînd sensului mai larg al stilului, pot fi şi ele incluse într-o stilistică a expresiei şi într-una genetică, individuală. Regăsim şi în abordarea lor cele trei atitudini, teoretică, istorică, critică. O stilistică teoretică a mijloacelor de expresie în genere poate părea un lucru foarte vag. În măsura în care stabileşte tipuri de procedee de diverse ordine, examinează posibilităţile, realizate preferenţial de personalităţi diferite, ale indicaţiei scenice sau ale monologului interior, cercetarea capătă caracter de teorie a stilului. Mai uşor de identificat sînt preocupările istorice şi, cu atît mai mult, cele critice. Fără să separe laturi inseparabile, lucrări ca *Arta prozatorilor români* şi ca *Mimesis* trec curent, după cum am văzut, de la fapte gramaticale la particularităţi de manipulare a procedeelor literare cu sens larg estetic şi cultural. O ilustrare admirabilă ne oferă pasajul din *Mimesis* care comentează un text din Saint-Simon : ducele de Orléans surprins dimineaţa după o orgie — năucit pe o *chaise-percée*. Auerbach descoperă în acest pasaj anticiparea semnificaţiei tragice pe care o capătă detaliul fiziologic în scrisul modern, semnificaţie foarte diferită de scatologia voioasă a lui Rabelais. E o schimbare de orizont estetic.

Înmănuncheată cu interpretarea particularităţii gramaticale, cercetarea preferinţelor pentru un procedeu sau pentru o configuraţie de procedee pătrunde mereu în cîmpul analizei stilistice. Indiciul care provoacă „declanşarea" şi îi permite lui Spitzer să construiască cercul filologic este adesea nonlingvistic. Şi în afara terminologiei lui Spitzer, interesul se concentrează spre trasarea profilului stilistic. Particularităţile în manipularea unui procedeu, refuzul sau preferinţele se unifică,

creează o unitate mobilă, ca şi particularităţile gramaticale. Este echivalentul altui termen, destul de imprecis : „personalitatea artistică".

Profilul, unitatea în mişcare, se referă cel mai frecvent la o individualitate. Dar unificarea stilistică poate avea drept „agent", după expresia lui Vianu, o mişcare, un moment istoric. Nu intrăm în acest mod în domeniul stilisticii expresiei, pentru că nu procedeul e cercetat, ci sînt puse în discuţie preferinţele, accentele, refuzurile unei mişcări sau ale unei epoci. Este o latură mai neglijată a stilisticii. Dar oricît de relativă ar fi unitatea mişcărilor literare — şi cu atît mai relativă e unitatea estetică a unei epoci —, perspectiva istorică descoperă afinităţile şi le leagă într-un profil, chiar dacă desenul are linii întrerupte. Preferinţa clasicismului francez pentru portretul moral, lipsa de interes pentru localizarea istorică sau geografică, tendinţa spre o eleganţă uniformă a stilului sînt fapte corelate, concentrate pe o viziune care accentuează generalul. Istoria literară a făcut şi face frecvente observaţii de stil, deşi nu le leagă totdeauna, nu explicitează cercul spitzerian aplicat la o mişcare. Sintezele stilistice au încercat-o uneori (Vossler, Auerbach, Curtius). Domeniul aparţine de drept stilisticii, chiar dacă stilisticienii preferă să practice o critică şi o estetică ce „nu cutează să-şi spună numele".

Critica lui George Steiner s-a impus în ultimul deceniu prin capacitatea de a extrage semnificaţiile fără a abandona zona literarului, rămînînd obsedată de cuvînt şi de soarta lui. În modificările, în degradările cuvintelor, în incapacităţile de care se loveşte limbajul, Steiner a diagnosticat trăsăturile epocii noastre, impasul ei. O lectură grăbită l-ar clasa printre criticii împinşi spre ceea ce s-ar putea denumi un „solipsism" al limbajului şi deci printre aceia care traduc literarul în termeni stricţi şi îl reduc la metodele ştiinţei limbii. Un studiu cu sens programatic (*Animalul cu limbaj — The language Animal* —, publicat în *Encounter* din august 1969) conchide însă ferm împotriva supraaprecierii metodelor lingvisticii şi ale logicii simbolice în critica literară : „Complexitatea şi delicateţea materialului literar fac ca nici

logica formală, nici lingvistica să nu poată contribui cu altceva decît cu constatări evidente la înțelegerea unei opere literare. S-au făcut eforturi pentru a se analiza structurile unui poem sau ale unui paragraf de proză narativă cu ajutorul logicii simbolice, pentru a se desface mecanismul și localiza sursa lui de acțiune. Aproape invariabil, rezultatul este o elegantă diagramă, și concluzia e săracă. Anatomiile fonologice, gramaticale ale unor fragmente literare nu sînt cu mult mai utile. Aparatul lor — în special cel statistic — e adesea impresionant, dar capacitatea lor de pătrundere e sărăcăcioasă și la îndemîna celei mai sumare lecturi critice. Nici lingvistul, nici teoreticianul nu posedă conștiința istorică, familiaritatea cu contextul formal și biografic, educația sensibilității care îl caracterizează pe un critic complet... Dar să fim clari. Logica formală și lingvistica modernă nu pot face munca criticii. Dar nici criticul nu-și poate permite să ignoreze ceea ce ele — și în special lingvistica — au să-i ofere".

„Patologia stilului", manierizare, parodie

Fie că adoptăm subîmpărțirea uzuală (stilistica expresiei și cea individuală), fie că pornim de la cele trei atitudini — istorică, teoretică, critică —, domeniul stilisticii literare este mai vast decît e conceput în genere. Sensul larg al stilului, abordat cu intermitență și neglijat adesea, interesează și în literatură. Mai intră în discuție — sub unghi estetic și nu strict lingvistic — un fenomen simetric. Analizele stilistice se ocupă de reușite. Spitzer a practicat o stilistică a valorilor incontestabile, pomenind de eșecurile artistice doar pentru a crea efecte de contrast.

Închistarea stilistică preocupă însă critica, atentă la absența ca și la prezența valorilor, urmărind să detecteze camuflările. Interesează și estetica literară. Punctul de vedere istoric și cel sociologic nu o pot neglija. Modele literare sînt ininteligibile fără fenomenul manierizării. Pe plan istoric s-a

remarcat că decăderea unei tendințe, a unui gen se manifestă prin parodie, adică prin reacție la manierizare.

Termenul de manieră are coeficientul cunoscut de ambiguitate. E folosit adesea, în mai multe definiții, ca un sinonim al stilului. *„Une manière d'exprimer la pensée par l'intermédiaire du langage"* scrie Guiraud, deși aici *„manière"* se traduce simplu prin „mod". În critică, „manieră" în loc de „stil" circulă curent. Circulă însă — și diferența o poate explicita numai contextul — și sensul opus, de înțepenire a stilului, de inadecvare : „Cînd originalitatea este simulată sau cînd centrul spiritual de la care emană opera de artă se manifestă altfel decît în acord cu orientările sale autentice și profunde, atunci înregistrăm și dezaprobăm *maniera*. Sînt individualități manierate, poeți și artiști din toate timpurile, dar și epoci și culturi întregi care suferă de acest viciu, cum s-a imputat de atîtea ori alexandrinismului grec" [1]. Corelată cu sensul estetic general al stilului, definiția aceasta pornește de la imitație și neautenticitate. Deși se referă la individualități, e aplicabilă în general la mișcări manieriste. E de remarcat că aceleași fenomene istorice — diferitele direcții manieriste din literatură și plastică, în special acelea posterioare barocului — gongorismul, marinismul, euphuismul, prețiozitatea franceză, pictura italiană manieristă — au fost interpretate și din alte unghiuri istorice și estetice. Nu ca degradare, ci ca un tip, ca un triumf al complicației, contorsionării, eventual închiderii în expresie, rezultat al unei optici particulare. În asemenea cazuri nu mai apare lipsa de autenticitate implicată în definiția lui Vianu. „Asianismul" lui G.R. Hocke e un astfel de tip [2].

Formaliștii ruși au abordat această categorie de fapte pe altă cale : „Ni se pare astăzi — scrie T. Todorov — că ideile în jurul cărora s-a constituit doctrina formalismului se află la periferia sistemului. Sînt idei asupra automatismului percepției și asupra rolului înnoitor al artei. Obișnuința ne

[1] T. Vianu, *Estetica*, p. 186.
[2] A se vedea Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth* și *Manierismus in der Literatur.*

împiedică să vedem, să simțim obiectele, trebuie să le deformăm ca privirea noastră să se oprească asupra lor. Acesta e scopul convențiilor artistice. Același proces explică schimbările de stil în artă : o dată admise, convențiile facilitează automatismele, în loc să le distrugă“ [1]. Ideea aceasta, pe care Todorov o află confirmată de Norbert Wiener și de teoria informației („informația adusă de un mesaj scade pe măsură ce se mărește probabilitatea sa“ [2]) are o fertilitate estetică încă insuficient pusă în valoare. Procedeul de stil — născut cu țelul de a mări capacitatea sensibilizatoare și sugestivă, prospețimea impresiei, de a reliefa individualitatea mesajului — este sterilizat prin automatizare.

La nivelul strict lingvistic și la nivelul procedeelor în sens larg — cele două aspecte nu sînt nici aici separabile —, manierizarea înseamnă imitare sau autoimitare, în orice caz automatizare. Plasticitatea stilului e primejduită, și cristalizările lui sînt dominate de inerție. Chestiunea interesează și psihologia creației și pe aceea a receptării. Facilitatea reluării unui procedeu are drept corespondent simetric pe planul receptării o facilitate asemănătoare, caracteristică pentru un contact de nivel coborît cu arta. Auditorul mai puțin format întîmpină euforic revenirea unei fraze tip, a unei cadențe perfecte. Ea îl odihnește de efortul acomodării la o gîndire muzicală mai complexă. În literatură, de asemenea, locul comun cu aparență distinsă e mai accesibil — la acest nivel de receptare — decît reînnoirea expresiei care deranjează deprinderile. De aici popularitatea epigonilor care folosesc un cod estetic admis, familiar. Receptarea estetic matură începe a diagnostica iritată manierizarea, reacționează negativ la procedeul tocit, reapărut prin inerție.

Dacă analizele stilistice moderne se opresc mai curînd accidental asupra acestor fenomene de degradare — critica, de la un anumit nivel în sus, le-a remarcat adesea. Diferite capitole din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* sînt fișe de manierizare. Sînt mai des pomenite obser-

---

[1] T. Todorov, *Théorie de la littérature*, p. 16.
[2] *Ibidem*, p. 16.

vațiile cu privire la Bolintineanu. Acestea — referitoare la construcția stereotipă a *Legendelor istorice*, la cuvîntările prelungite și la înghesuirea întîmplărilor în cîteva versuri finale, la frecvența diminutivelor florale etc. — corespund numeroaselor parodii pe care le-a inspirat Bolintineanu. E de remarcat că, pe lîngă astfel de observații acide, G. Călinescu a valorificat estetic poezia lui Bolintineanu pentru virtuozitatea prozodică și intensitatea viziunii fantastice. Forme de manierizare sînt detectate însă în multe alte capitole din *Istoria* lui G. Călinescu, astfel în cele despre Minulescu, Cezar Petrescu etc.

Detectarea manierizării se face însă cu eficacitate particulară prin parodie. Situația acestor producții, în care observația stilistică dobîndește expresie literară, merită să ne oprim puțin asupra lor.

Parodiștii au revendicat — uneori cu iritare, dar cu îndreptățire — originalitatea genului. Titlul lui Topîrceanu — *Parodii originale* — e numai în aparență paradoxal. Se referă la originalitatea caricaturii în raport cu modelul care, de astă dată, e un produs artificial. Dependentă de model ca de un punct de pornire, parodia capătă distanță și se eliberează prin luciditate ironică și prin șarjă. Șarjarea trăsăturii are funcția pulberii care — în dactiloscopie — face vizibilă amprenta. Devin vizibile și particularitățile de stil și tendința lor de a se automatiza. Originalitatea acestui joc critic, care dublează caricatural o scriere, apare și în ierarhia de situații posibile : de la imitarea superficială și insistentă a trăsăturii izbitoare, deci de la facilitate, și pînă la mulajul suplu — cu nuanțe comice, uneori foarte ușoare — pînă la reproducerea mecanismelor mai complicate. În practică, sînt treptele care urcă de la parodia medie din revistele umoristice și pînă la „pastișele“ lui Proust. (Nu vom relua și aici discuția terminologică. S-au propus diferențieri de sens între parodie și pastișă.) [1]

[1] A se vedea în acest sens studiul serios și pertinent (chiar dacă nu toate clasificările propuse rezistă) al lui S. Cazimir, Steaua, 1955, nr. 6.

Parodia ca imitație caricaturală nu e proprie numai literaturii. A fost practicată în muzică. Exemplele nu sînt numeroase, dar sînt notorii : *O glumă muzicală* de Mozart, partea din a treia mișcare a *Simfoniei pastorale*, în care sînt imitate instrumentele unui taraf de țară, *Valsuri nobile și sentimentale* de Ravel. Există parodii în plastică. Un film de animație se amuza să multiplice portretul unui motan în maniera cîtorva școli din pictura modernă. Mai frecvente sînt parodiile cinematografice propriu-zise : după filmul de aventuri, după cel polițist, după western. Pantomima e inseparabilă de o atitudine parodică. Ca și caricatura, ea nu pornește aici de la un alt obiect artistic, ci de la modelul real, de la gestul sau tipul cotidian.

În literatură, domeniul parodicului e mult mai vast decît acela al „parodiei literare", respectiv al caricaturii stilistice care constituie doar o situație specială. Un text des citat din Marx situează atitudinea parodică pe planul istoriei universale prin reluarea acelorași forme și aceleiași gesticulații în situații istorice modificate [1]. Diverse fapte de istorie literară verifică adevărul acestei observații. Un gen, o formație, o mișcare ajunse în fază crepusculară stimulează pe lîngă imitația respectuoasă a epigonilor și parodiile. Epopeea eroicomică a dublat de timpuriu epopeea. Romanul modern s-a născut din parodierea epicii medievale.

Se pot distinge situații și procedee propriu-zis literare care rămîn distincte de diagnosticarea caricaturală a stilului, deși practică imitația ironică. E cazul cu cele două procedee al epopeii eroicomice și al burlescului. Ele sînt simetric opuse. Primul recurge la mijloacele și la tonul epopeii pentru obiecte derizorii *(Batracomiomahia, Găleata răpită, Țiganiada).* Burlescul vorbește despre eroii epopeilor „în limbajul halelor", după indignata formulare a lui Boileau. Nici una dintre cele două atitudini nu e interesată în principal de sesizarea particularităților de stil ale „modelului". Creează comicul prin contrastul dintre expresia și conținutul comunicării.

---

[1] Vezi K. Marx, *Optsprezece Brumar al lui Ludovic Bonaparte,* în Marx Engels, *Opere,* vol. 8, Ed. Politică, 1960, p. 119.

„Stilul indirect liber“ comportă şi el o atitudine parodică. Limbajul naratorului împrumută particularităţi din limbajul personajelor pentru a le desena mai minuţios profilurile.

Cînd urmăreşte direct diagnosticarea manierizării, parodia literară poate porni de la o categorie sau de la o colectivitate, de la un gen, de la o mişcare („parodie în stil simbolist“) sau de la o individualitate — autor, operă. Obiectul parodiei e la fel de larg ca şi acela al analizei stilistice (deşi ar fi simplist să înţelegem această comparaţie ca o suprapunere). Parodia semnalează fapte corelate cu diversele sensuri ale stilului : observaţii gramaticale (Caragiale şi Topîrceanu şarjează libertăţile de acord ale lui Bolintineanu, care erau, de altfel, curente la jumătatea secolului trecut) şi particularităţi în tehnica naraţiunii (pastişele lui Proust după Saint-Simon şi Balzac), şabloane de construcţie, gusturi dominante (exotismul lui Bolintineanu). Parodiile mai ambiţioase fac aluzii ironice la moravurile literare. Topîrceanu îl parodiază pe Cincinat Pavelescu, nedespărţit de obişnuita lui victimă, Nigrim. Dar textul respectiv din volumul lui Topîrceanu e consacrat de fapt pasiunii patriarhale pentru duelurile epigramatice şi improvizaţiilor ţanţoşe, cu gesturi de spadasin. Lectura revistelor noastre literare de pe la 1910, de exemplu a *Flacării,* care reproducea bucuros asemenea turniruri, confirmă parodia în care intervine şi o „voce din public“, un „anonim de la Buzău“.

Cîmpul de interese pare a se suprapune, dar interferenţa e numai parţială. Termenul de „parodie critică“ e aproximativ. Menită să genereze comicul şi avînd, din acest punct de vedere, prin dublare caricaturală, o vigoare la care nu pot aspira nici polemicile foarte spirituale, parodia e o critică agilă, dar superficială prin condiţia ei. Semnalează o trăsătură, dar n-o poate adînci sau corela cu altele. Calificativul de „superficial“ rămîne impropriu. Situată pe alt plan decît pe acela al analizei şi argumentării, parodia are aspiraţii diferite în raport cu critica. Nu-i este inferioară, după cum caricatura nu e inferioară radiografiei.

Existînd un model, intră în discuţie adecvarea sau inadecvarea observaţiei parodice. Putem rîde de o parodie pe

care o considerăm nedreaptă, în orice caz parţială. Opacitatea şi facilitatea sînt riscurile principale. La nivelul publicisticii umoristice medii şi submedii, refuzul filistin şi trivialitatea au compromis frecvent genul. Între cele două războaie, Arghezi a fost împroşcat cu nenumărate parodii de acest fel, uneori amuzante, dar nedovedind mai mult gust decît imprecaţiile lui Georgescu-Cocoş. Pentru o parodie cu agerime critică se pot număra zeci şi sute de produse ale filistinismului.

VIII

CURENTE LITERARE

Problema curentelor artistice, concepută ca o noţiune estetică, nu este lipsită de dificultăţi. Peisajul esteticii din ultimul secol oferă o situaţie surprinzătoare. În critica şi istoria artei se discută nenumărate curente şi mişcări de amploare variabilă. Nu numai în artele cu tradiţii, cu o albie săpată de secole şi cu limbaj constituit, ci şi în cele relativ recente. Astfel, în film circulă formule ca „Neorealismul“, „Noul val“, „Free-cinema“. Nu se contestă că aceste denumiri ar corespunde unor realităţi istorice şi estetice, că ar reprezenta fenomene datate, unitare, caracterizate. Totuşi, lucrările de estetică trec adesea cu vederea problema. Faptul că poziţii diferite, contradictorii o ignorează în mod asemănător, îi diagnostichează dificultăţile reale. Constatăm absenţa unei categorii a mişcării artistice din studiile consacrate categoriilor estetice.

Aici, perpetuarea unor reziduuri scolastice ar putea reprezenta o explicaţie. E motivată şi lipsa de interes faţă de problemă în sistemele speculative sau în cele interesate în special de gnoseologia artei şi mai puţin de practica ei (estetica empatiei sau cea fenomenologică). Dar lucrări orientate pozitivist, care se ţin aproape de experienţa artei, cum sînt acelea ale lui Charles Lalo, omit şi ele curentele dintre chestiunile generale ale disciplinei. Concizia din *Notions d'esthétique* [1] — care face în o sută de pagini un tur de orizont al ştiinţei estetice — nu poate fi o explicaţie sufi-

---

[1] Charles Lalo, *Notions d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, V-e éd., 1960 (reeditarea volumului din 1925).

cientă. În *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*[1], Lalo formulează în partea a patra (*Études sociologiques : Les lois de l'évolution musicale*) legea „celor trei stări" (starea preclasică, în care se ivesc primitivii și precursorii ; starea clasică, cu clasici și pseudoclasici ; starea postclasică, cu romanticii și decadenții). Cu toată preocuparea metodologică de a nu forța istoria prin scheme și de a confrunta ipotezele cu faptele, se poate vedea că esteticianul francez, sedus de aparenta lege, o concepe ciclic.

Sistemul estetic al lui Tudor Vianu tinde să concilieze puncte de vedere divergente și în concepția lui armonioasă manipulează numeroase fapte de artă. În sistemul alcătuit din cele patru categorii de probleme (valoarea artistică, opera de artă, structura și creația artistică, receptarea), formele unificate de mișcare a artei pe care le constituie curentele află doar un loc secundar și aluziv.

Exemple mai recente vorbesc în același sens. În estetica literară americană, René Wellek încearcă — împotriva neopozitivismului — să precizeze și să ordoneze conceptele de bază. Stephen G. Nichols Jr., prefațatorul ultimului său volum, remarcă direcția acestei activități teoretice ca o reacție la „inevitabila confuzie rezultînd din dezvoltarea aproape simultană a unor mișcări larg separate geografic și circumscrise de limite naționale și lingvistice".[2] Studiile din volumul care încearcă elucidarea conceptelor esteticii literare se ocupă de teoria, critica și istoria literară, de formă și structură, de evoluție în genere, de baroc, romantism, realism etc., fără a căuta să delimiteze un concept de curent literar, implicat totuși de conținutul diferitelor analize conceptuale și expuneri istorice. În lucrarea lui anterioară, *Teoria literaturii și metodologia studiului literar*, scrisă în colaborare cu Austin Warren, problema apare tangențial în capitolul *Istoria literară*.

O dificultate în plus o creează și aici lipsa de precizie terminologică. Incertitudinea, labilitatea se manifestă prin

---

[1] Charles Lalo, *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, Édition augmentée, Vrin, 1939.

[2] R. Wellek, *Concepts of Criticism*, p. IX.

folosirea mai multor termeni (curente, mişcări, grupări şi şcoli artistice), fără ca diferenţele între ei să fie clar şi unanim admise.

În *The Theory of the Avant-Garde*, Renato Poggioli încearcă clasificarea şi ordonarea termenilor folosiţi nediscriminat. Poggioli constată justificat că „termenul de şcoală e folosit cel mai frecvent în istoria picturii şi sculpturii, în artele plastice în general. Acolo el dobîndeşte un sens literal şi specific. De fapt, în acest domeniu, datorită importanţei relativ mare a tehnicilor, exerciţiului şi uceniciei, termenul supravieţuieşte şi astăzi (deşi cel mai tipic şi mai recent exemplu îl constituie o grupare cu totul exterioară şi artificială, aşa-numita Şcoală din Paris)“ [1].

S-ar putea completa observaţia amintindu-se că termenul de şcoală are şi o aplicaţie extraestetică, în filozofie şi în disciplinele înrudite cu ea. „Şcoala filozofică“ nu mai implică „tehnici, exerciţiu, ucenicie“, nici nu e asociată, în genere, cu caracterul artizanal remarcat în plastică. Dar, ca şi în plastică, se referă la grupări create în jurul unei personalităţi dominante sau pe arii geografice: (pictura florentină sau veneţiană a Renaşterii, respectiv „Şcoala de la Marburg“ sau „Cercul din Viena“). Istoria literară consemnează utilizarea în acest sens a termenului de „şcoală“, ca o subdiviziune a „mişcării“ sau „curentului“. Distinge în romantismul german şcoala de la Berlin, de la Heidelberg, de la Jena. Delimitarea geografică e însă mai rară în literatură.

Poggioli preferă pentru literatura modernă şi, în special, pentru avangarda de care se ocupă, termenul de „mişcare“ celui de „curent“: „termenul de «curent» este preferat de critica sociologică şi pozitivistă, în special Georg Brandes a creat această modă. El pare a face în special aluzie la forţe vitale, la elemente intuitive şi inconştiente, mai curînd la tendinţe decît la grupări... Astfel, validitatea lui este limitată la orientări generale şi instabile, la situaţii culturale mai curînd potenţiale decît înfăptuite, la tendinţe aflate într-un

---

[1] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1968.

stadiu fluid sau brut. Pe scurt, indică factori ambianţi (*environmental)*, greu traductibili în termeni de conştiinţă istorică şi de luciditate teoretică. Pe de altă parte, „mişcare" reprezintă un termen tehnic, astăzi apropiat pentru istoria şi critica literară, întrucît amîndouă sînt istorie concretă şi critică specifică. Lucru mai important, „mişcare" este termenul pe care îl utilizează nu numai observatorii, ci şi protagoniştii. În sfîrşit (şi aceasta se referă şi la termenul antitetic de „şcoală"), este mai mult decît un *flatus vocis*". [1]

Efortul de disociere şi de clasificare al lui Poggioli e meritoriu, dar caracterul categoric e greu de susţinut, aşa cum nu se susţin toate faptele de istorie literară pe care le invocă. Pentru a justifica diferenţierea istorică dintre „şcoală" şi „curent" pe care o propune („şcoala" fiind un termen aplicabil la literatura trecută, „curent" la cea modernă), Poggioli scrie: „Pare deci un fapt intens semnificativ şi proeminent că romantismul a fost prima manifestare cultural-artistică pe care nimeni n-a cutezat s-o denumească «şcoală»" [2]. Este aici o evidentă inadvertenţă a unui cercetător de indiscutabilă erudiţie. În afară de şcolile relevate de istoricii literari în cadrul romantismului german (a se vedea, între altele, *Istoria literaturii germane* de Bossert), e de amintit că o lucrare polemică, dar fundamentală, cu privire la acelaşi romantism german se intitulează *Şcoala romantică* (Heine).

Termenii rămîn labili şi convenţionali, ca şi diferitele tradiţii istorico-literare. Intervin — probabil — şi nuanţele semantice ale fiecărei limbi şi ale fiecărei culturi naţionale. Cu acest coeficient de aproximaţie, ni se pare preferabil să păstrăm pentru grupările scriitoriceşti de mai mare anvergură istorică şi estetică termenul de „curent". Cel de „mişcare", mai vag, e aplicabil la orice grupare, indiferent de amploare.

Pentru a nu complica şi pe calea aceasta problema, e preferabil să particularizăm termenul general de mişcare artistică în două sensuri principale, desemnînd prin *curente* formele de mişcare ce comportă o conştiinţă artistică mai

---

[1] *Ibidem*, pp. 19—20.
[2] *Ibidem*, p. 18.

dezvoltată, în timp ce *școlile* îi unifică pe artiști pe baza unor înrudiri stilistice, în general în jurul unui maestru pe care discipolii îl imită. În acest sens, curentele au o dată de apariție istorică mai recentă, în perioada Renașterii, în timp ce școlile s-au ivit după depășirea sincretismului de început și după „specializarea" artiștilor, ca aspect al diviziunii sociale a muncii.

Terminologia aceasta — fără a o reduce la un *flatus vocis* — e în mod necesar convențională, în sensul că e legată de un sistem de referințe, în speță de criteriile unificatoare pe care le vom lua în discuție.

Mai mult decît oriunde, în estetică definițiile propuse inițial implică riscul rigidității. Ca o „ipoteză de lucru", vom defini curentele drept grupările de artiști legați prin trăsături comune de ordin ideologico-estetic, stilistic și practic și avînd conștiința acestor înrudiri, conștiință manifestată adesea polemic împotriva unor formule anterioare. În cele ce urmează vom discuta pe rînd aceste caractere unificatoare. Chiar ipotetică, definiția se aplică în primul rînd literaturii și trebuie corectată în artele în care teoretizările sînt mai sporadice și adesea exterioare. Dar particularitățile curentelor literare se desprind mai clar în confruntarea cu situațiile din alte arte. E necesară frecvent trecerea de la curentul literar la curentul artistic, ca un concept general.

Trebuie stăruit în primul rînd asupra surselor de diversitate între arte sau în cadrul aceleiași arte. Nu putem considera numai drept o eroare prelungită faptul că lucrări de concepție contradictorie ignorează latura estetică a problemei. Cîteva tendințe ale esteticii din ultimele decenii duc la neglijarea acestui teritoriu care aparține și esteticii, nu numai istoriei artei.

Diversitatea de situații e reală, dar justifică ea izgonirea problemei din estetica generală ? Altfel spus, variabilitatea istorică, locală, de genuri e atît de mare, mișcările artistice au fizionomii atît de deosebite în perioade, țări și arte diferite, încît termenul să păstreze doar o precizie aproximativă, să fie util numai pentru uzul cotidian al criticii ? Diversitatea de situații nu este mai mare decît în atîtea alte ca-

pitole ale esteticii, a căror oportunitate nu poate fi pusă în discuție. În măsura în care atributul filozofic al esteticii nu devine un alibi pentru vag, se reîntîlnește peste tot raportul dintre generalizare și constatarea diversității.

Conceptul de curent în diferitele arte

Transpusă pe planul curentelor, diversitatea este creată de mai multe categorii de fapte. Chiar în cazul curentelor ce se întîlnesc în arte diferite există neconcordanțe cronologice. Romantismul e sincron în unele culturi naționale. În arta franceză, raporturile dintre Hugo, Dumas, Delacroix, Berlioz au fost și artistice și cotidiene. În Germania, prima undă romantică, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, e contemporană cu maturizarea lui Beethoven, unul dintre artiștii greu încadrabili într-un anumit curent. Creația principalilor romantici ai muzicii germane — Schubert, Weber, Schumann — se situează însă între anii 1820 și 1850. Schumann este contemporan cu literatura „Tinerei Germanii", care nu mai e pur romantică. Opera prin excelență romantică a lui Wagner se maturizează după 1850 și se desfășoară pînă la 1880, într-o vreme cînd în literatura germană romantismul era de mult un fapt încheiat.

Decalaje asemănătoare se pot constata în arta engleză. La noi, unitatea de aspirații a generației de la 1848 se manifestă și în pictura lui Tattarescu sau Rosenthal, fără ca acest moment din plastică să fie caracterizat romantic, după cum nici scriitorii 48-ului nu sînt pur romantici. Perioada Eminescu nu are corespondențe de structură la principalii pictori sau muzicieni ai epocii (Grigorescu, Ciprian Porumbescu etc.).

În sensul de mișcare istorică și nu de structură tipologică, nici clasicismul nu are corespondente cronologice mai precise.

O diversitate similară cu cea cronologică se observă analizînd comparativ conținutul estetic al clasicismului sau al

romantismului în diversele arte. Apar nuanţele pe care le comportă curentele respective cînd trec dintr-o artă în alta, nuanţe ce nu se reduc doar la diferenţe de limbaj artistic. Dar, pentru a nu confunda diversitatea cu ireductibilitatea, trebuie subliniată importanţa a ceea ce unifică un curent existent în mai multe arte. Clasicismul se întîlneşte pretutindeni. Îl aflăm şi în domenii de tranziţie de la tehnică şi uz practic la artă, cum este arhitectura grădinilor. S-a făcut de mult comparaţia între parcul din Versailles, conceput cartezian, cu desene simetrice, armonii clare, şi parcul englez care invadează Franţa secolului al XVIII-lea, o dată cu romanul „gotic" şi cu drama burgheză. Puterea de iradiere a romantismului este superioară. Trăsături ale curentului apar în domenii de trecere de la literatură la ştiinţă sau filozofie. Calificarea de romantice dată unor şcoli istorice, filozofice, folcloristice, juridice e justificată.

Printre izvoarele diversităţii de situaţii trebuie remarcate, în afară de diferenţele cronologice, şi diferenţele de atitudine şi de amploare condiţionate de evoluţia şi de limbajul specific fiecărei arte. Limbajul literaturii e mai aproape de noţiune. Cuvîntul are în literatură funcţii dominant expresive dar, evident, nu-şi pierde funcţia de comunicare. Valorile de sugestie şi nuanţele cuvîntului în poezie sau în proza artistică se grupează în jurul unui sens precis, cerut de funcţia comunicării. Raportul dintre cuvîntul-noţiune şi cuvîntul-mijloc de expresie artistică face posibilă complexitatea pe care o dobîndesc marile curente literare: existenţa programelor estetice, înrudirile uneori conştiente şi afirmate cu ştiinţa sau filozofia etc. Caracterul deosebit al limbajului muzical, lipsa lui de precizie noţională — nici muzica programatică, în afara interpretărilor naive, nu urmăreşte o astfel de precizie — face ca aici curentele să se manifeste pe mai puţine planuri. Nici un cunoscător de muzică nu va interpreta constatarea drept o inferioritate a limbajului muzical. Dar disputele mai larg estetice pe care le cunoaşte istoria muzicii se situează în general la graniţele ei cu literatura. Astfel au fost discuţiile cu privire la operă din secolul al XVIII-lea

(afirmațiile lui Telemann și Metastasio, disputa dintre partizanii lui Gluck și cei ai lui Piccini) sau al XIX-lea (Wagner și drama muzicală).

În ceea ce denumim „arte decorative și aplicate" — țesăturile artistice, costumele, vasele ș.a. — , dominația decorativului, absența limbajului definit și a semnificației fac inadecvat conceptul de curent. Își găsește aici aplicarea doar componenta stilistică a conceptului. Vorbim, mai ales, de stilul unei colectivități (național, regional sau de epocă).

Curentele și istoria diferitelor arte

Diversității cronologice și de complexitate ce se impune cînd confruntăm curentele îi corespunde și o diversitate de situații și de interpretări în istoria fiecărei arte. Compararea mai multor istorii ale literaturii, muzicii sau plasticii arată că acordul se stabilește doar cu privire la mișcări de amploare mai mare și cu stare civilă incontestabilă, fixate de manifestări artistice și de înfruntări războinice (prefețele diferiților romantici), volumul colectiv (*Serile de la Médan* al grupului naturalist), spectacolele sfidătoare ale dadaiștilor. Chiar în cazul acestor curente apare însă dezacordul, atunci cînd este vorba de încadrarea artiștilor dificili, neclasificabili. În cazul multor altor mișcări, punctele de vedere ale istoricilor diverg, se contrazic chiar. Realiștii francezi sau englezi din prima jumătate a secolului al XIX-lea sînt arareori grupați ca atare. E grăitoare lipsa de concordanță a soluțiilor la orice confruntare între istorii notorii, între istoria muzicii a lui Combarieu și recenta lucrare colectivă, apărută în *Encyclopédie de la Pléiade*, între istoriile artelor ale lui Elie Faure, Michel sau Hamann.

Nepotrivirile se explică atunci cînd se referă la mișcări lipsite de conștiința unității, la care unitatea este descoperită doar ulterior din perspectivă istorică. Dar nu putem reduce

conceptul de curent numai la formele lui complete, în care se manifestă toate caracterele unificatoare. Existența înrudirilor estetice, traduse stilistic și determinate de o anumită situație istorică și de factori ideologici și artistici, creează forme de evoluție foarte felurite. Cele care nu au ajuns la o conștiință manifestată în programe estetice sînt mai greu sesizabile. De aici și ezitările istoriilor literare, care preferă uneori clasificările *ad-hoc*, creează rubrici după cîte o trăsătură comună, intuită adesea cu finețe. Este procedeul predilect al lui G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* („Mesianicii pozitivi", „Micul romantism provincial").

Nici un manual de istorie a vreunei arte nu și-ar putea propune să studieze dezvoltarea domeniului respectiv folosind strict clasificările pe curente. Imposibilitatea, la care vom reveni, a clasării tuturor artiștilor în mișcări precise, și interferențele, se opun unei astfel de viziuni armonioase. Dacă am recurge la ilustrări de tip metaforic, ar trebui să începem dezbaterea problemei respingînd viziunea topografică. Arta unei epoci nu se divide cu regularitate în curente care să cuprindă tot atît de precis un număr de artiști, asemenea modului în care teritoriul unei țări se împarte în regiuni și localități. O ilustrare mai potrivită o oferă dezvoltarea undelor circulare, cu întretăierile lor. Ca și la asemenea unde, curentele se recunosc mai precis în centru și se confundă în punctele de interferență.

Pentru marile curente literare, care se regăsesc în diferite literaturi naționale, e de notat factorul de diversificare pe care-l reprezintă însăși această prezență în mai multe literaturi. Condițiile locale, diferențele de serii istorice, de tradiții culturale în genere, colorează astfel, dau fiecărei formații o individualitate pe care esteticianul nu o poate neglija sub riscul construcției pe nisip. Formula cunoscută — „nu există romantism, ci romantisme, nu există naturalism, ci naturalisme" — este în acest sens perfect justificată. Forța centripetă pe care o constituie influențele e compensată de forța centrifugă, diversificatoare a integrării într-o situație istorică

şi locală, într-o literatură naţională. Chiar mişcările care n-au fost obsedate de originalitate, ci s-au axat pe imitaţie şi model, au pretins această diferenţiere. Clasicismul francez a devenit în a doua jumătate a secolului al XVII-lea un prototip pentru celelalte forme naţionale ale clasicismului. Cît timp s-au mărginit la imitaţie, aceste mişcări nu au depăşit epigonismul, cum o arată o parte din literatura Restauraţiei engleze sau în Germania Martin Opitz, supranumit şi „Malherbe-ul german", mai tîrziu Hofmannswaldau şi Lohenstein. Clasicismul englez şi cel german, ca formaţii viabile, se constituie mai tîrziu, în secolul al XVIII-lea, cu Pope, Congreve, Sheridan, respectiv cu Klopstock sau Wieland. Viabilitatea estetică e şi aici inseparabilă de diferenţiere.

Influenţa inversă, dinspre Anglia şi Germania spre Franţa, a acţionat în cazul romantismului. Printre izvoarele romantismului francez, cea mai sumară prezentare aminteşte de influenţa germană care a acţionat prin intermediul doamnei de Staël şi de byronism, fenomen de anvergură, aşa cum a fost lamartinismul la noi. Caracterele proprii ale romantismului francez nu mai au nevoie de a fi demonstrate. Tot astfel, naturalismul a devenit în Italia mişcarea veristă, cu marcată originalitate istorică şi estetică, mişcare ininteligibilă în afară de contextul Sudului italian.

În astfel de cazuri, posibilitatea unei generalizări care să vorbească de clasicism, romantism, naturalism, nu e contestabilă. Dar pentru ca generalizarea să nu se transforme în schemă aproximativă, trebuie nutrită din diferenţierile de orice ordin, întregită de ele.

Fără a ne resemna la imprecizie şi la improvizaţie, trebuie subliniată dificultatea analizei conceptului estetic de curent. E de remarcat însă că, în afară de explicaţia obiectivă, la minimalizarea curentelor în artă contribuie şi un unghi de cercetare. Este tendinţa de a extinde abuziv conceptul de tip, ce se face intens simţită la o parte dintre istoricii contemporani ai artei ; mai precis, de a înlocui istoricul prin tipologic.

Curent şi tip

Oportunitatea noţiunii de tip în estetică şi în critica artistică e indiscutabilă. Tipurile, „permanenţele funcţionale", cum le defineşte Tudor Vianu, grupează opere sau laturi ale operelor — personaje, procedee compoziţionale şi autori — după asemănări de structură. Propun deci modalităţi de sistematizare a infinitei diversităţi, care să lumineze mai intens o trăsătură şi să permită relaţii şi generalizări. După „momentele constitutive ale operei de artă" — izolarea, ordonarea, clarificarea, idealizarea —, Tudor Vianu propune mai multe grupuri de tipuri: „sfîntul, omul reprezentativ şi omul de rînd", „peisaj transcendent, peisaj imanent şi natură moartă", „eleatism şi heraclitism", „viziunea plastică şi pitorească", „idealism şi realism". Nu putem reduce la simple tipuri idealismul şi realismul, care sînt moduri de interpretare cu o mai largă cuprindere. Dar celelalte grupuri sesizează particularităţi de viziune artistică, modalităţi şi schimbări în perspectiva asupra omului sau peisajului. De la apolinicul şi dionisiacul lui Nietzsche pînă la tipurile lui Wölfflin şi Hocke, gîndirea despre artă a înmulţit asemenea sistematizări. Sursa lor este adesea istorică. Organizîndu-şi tipurile în funcţie de „momentele consecutive ale operei de artă", Vianu face totuşi referiri la contextul istoric în care se ivesc. Astfel, „sfîntul" corespunde epocii de influenţă religioasă, „omul reprezentativ" — Renaşterii, „omul de rînd", în sens de obişnuit — artei secolului al XIX-lea.

Adesea, tipul e identificat prin deplasarea istorică a unei anumite situaţii, pornindu-se de la un curent. S-au constatat asemănări între structura operelor şi artiştilor romantici sau clasici şi aceea a unor opere sau artişti anteriori sau posteriori şi s-a ajuns la extinderea tipologică a conceptului de clasicism sau romantism. În studiul publicat în 1932 [1], Vianu accentuează opoziţia clasicismului faţă de romantism ca o po-

[1] *Romantismul european*, lucrare colectivă, Universitatea liberă, Bucureşti, 1932.

laritate de tipuri. În acelaşi sens, G. Călinescu construieşte cele două tipuri într-o manieră aforistică şi umoristică în *Clasicism, romantism, baroc* : „Clasicism-Romantism sînt două tipuri ideale *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, *normal* (slujind drept normă altora), deci *canonic*.

Individul romantic este utopia unui om perfect *anormal* (înţelege excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu...

Trei sînt profesiile clasicului : rege, păstor, vînător [1].

Tipul permite sinteza critică, analogii şi relaţii de structură, situîndu-se pe alt plan decît categoria istorică pe care o constituie curentul.

Aplicate la toate categoriile de „unităţi funcţionale", mergînd în ordine crescătoare de la opere şi scriitori la „tipuri de arte", tipologiile au un caracter ipotetic adesea stimulator. Înseamnă restructurarea unui material identic sau puţin modificat din mereu alte puncte de vedere, ceea ce permite reinterpretarea, descoperirea de relaţii inedite. Ca orice simplificare programatică, acceptă un coeficient de arbitrar, mai ales în cazul tipurilor dicotomice, polare. De la apolinicul şi dionisiacul, pe care Nietzsche, în prima sa carte, *Die Geburt der Tragödie*, i-a identificat în cultura elină, şi pînă la aticismul şi asianismul lui Gustav René Hocke, tipuri înrudite, dar cu alt punct de pornire, s-a scurs aproape un secol. E o epocă în care s-a intensificat tendinţa construirii de tipuri avînd mai ales drept obiect diversitatea individualităţilor artistice şi diversitatea operelor. În primul caz, intervenţia psihologiei diferenţiale a propus o vreme aplicarea în artă a unor scheme tipologice generale : tipurile de temperamente ale lui Heymans şi Wiesma, tipurile psihosomatice construite de Kretschmer pe baza unor relaţii între psihic

[1] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, Editura Fundaţiei, 1946, pp. 17—19.

și structura corporală (cicloidul și schizoidul, care corespund picnicului, astenicului, atleticului), introvertitul și extravertitul lui Jung. Modul acesta de a ilustra cu unele exemple de artiști o construcție generală de tipuri a ajutat puțin și indirect capitolului respectiv de estetică. Același lucru se poate spune cu privire la capitolul simetric al contactului cu arta. Mai productivă s-a dovedit construcția de tipuri psihoestetice. Astfel sînt cele propuse de Charles Lalo în raport cu atitudinea artistului față de propria lui experiență. Tipuri propriu-zis estetice sînt acelea amintite ale lui Nietzsche și Hocke, ori în plastică, linearul și picturalul ale lui Wölfflin, tipuri aplicabile prin intermediul stilului la artiști și la opere; De asemenea, tipurile lirice propuse de L. Rusu sau — mai recent — de E. Papu. În domeniul receptării artistice vom întîlni tipuri de contact, care în cazul literaturii devin tipuri de lectură.

Construcția de tipuri caracterizează ultimele decenii de estetică literară, așa cum le caracterizează orientarea interesului spre actul receptării. E un fapt stimulator, cîtă vreme schelăria teoretică înălțată pe diversele scheme tipologice nu acoperă caracterul de ipoteză de lucru, și conștiința unei reducții programatice. Și — mai ales — cîtă vreme aceste ipoteze de lucru, care propun structuri estetice rămase provizoriu în afara istoriei și vorbesc de romantismul lui Euripide și al lui Ronsard, nu ignorează sistematic istoricul, încercînd să anuleze faptele incomode.

Psihologia generală și psihologia artei, în special, confirmă existența unor polarități de tipuri (introvertit-extravertit, subiectiv-obiectiv). Structura deosebită a artiștilor îi îndreaptă în general spre mișcări mai adecvate tipurilor cărora ei aparțin, spre obiectivitatea clasică sau spre subiectivitatea romantică. Dar încă o dovadă că unitatea psihologico-estetică pe care o constituie tipul nu acoperă categoria istorică a curentului o aduc mai multe exemple de nepotriviri între structura individuală și apartenența estetică. Neliniștitul Pascal a condamnat invazia subiectivității : „eul e detestabil". Alecsandri, fire echilibrată și obiectivă, a fost o vreme corifeu al romantismului nostru. La Duiliu Zamfirescu — de aseme-

nea — se remarcă pendularea între structura discretă, echilibrată, lucidă, de tip clasic, și adeziunea la un realism exprimat și teoretic în pasaje din corespondența sa și în studiul lui despre Tolstoi. Estetica realistă l-a făcut să susțină împotriva altui spirit clasic, cum a fost Titu Maiorescu, necesitatea detaliului și a expresiei aparent triviale, cerute însă de exactitatea observației. Dezacordul dintre tip și mișcarea la care a aderat scriitorul poate crea un prelungit conflict interior, detectabil în alternările scrisului. Poate duce la îndepărtarea scriitorului de mișcarea la care a participat o vreme fără rezerve. Ostaș disciplinat în trupele romantice, Théophile Gautier a devenit precursor și teoretician al obiectivității parnasiene.

În măsura în care tinde să înlocuiască conceptul de curent și să facă abstracție de înțelegerea istorică, frecvența interpretărilor pe bază de tipuri riscă să împingă cercetarea critică sau de istoria artei spre vag, spre analogia eventual elegantă, dar aproximativă.

Un exemplu semnificativ pentru invadarea istoricului de către tipologic este extrapolarea neprecisă ce se face cu privire la baroc, devenit dintr-o epocă a istoriei plastice, cu date și caractere precise, o formulă aplicabilă în toate artele și în toate timpurile.

În asemenea cazuri, nu oportunitatea conceptului de tip e discutabilă, ci folosirea lui aproximativă.

Situația istorică

Istoricitatea curentelor comportă aspecte diferite. Ele au o stare civilă unică, o apariție, un apogeu, o involuție. Fiind vorba de procese, datele apariției și dispariției au doar rosturi convenționale și utilitate mnemotehnică. „Bătălia lui *Hernani*“ din 1830 marchează afirmarea romantismului francez pe principala scenă pariziană. Drame romantice scriseseră înainte și Hugo și Dumas-tatăl, iar principalul manifest al

romantismului francez e lunga prefață a lui Hugo la o astfel de dramă (*Cromwell*, 1827). Apariția curentelor grupate în jurul unor publicații nu coincide cu primul număr, procesul putînd fi anterior sau posterior. Premise ale poporanismului și semănătorismului se pot înregistra înainte de *Sămănătorul* și de *Viața românească*. Chiar mișcările care se ivesc afișînd agresiv un program (manifestele suprarealiste ale lui Breton) implică perioade de pregătire și de tranziție.

O dată cu afirmarea programatică, trăsături care începuseră a se ivi mai mult sau mai puțin izolat capătă o structură estetică unitară. Dar perioadele de trecere, amestecurile, coexistențele sînt frecvente chiar în cazul curentelor care, prin viziune estetică și mijloace, se opun unele altora pînă la negație. Goticul „flamboyant" persistă în arhitectura de la începutul Renașterii. Preromantismul își face loc în literatura secolului al XVIII-lea, păstrînd procedeele literare și stilul clasicismului. *Manon Lescaut* descrie cu simpatie caracteristică o pasiune amorală și nimicitoare, dar o face în limba măsurată și cu perifrazele clasicismului.

Fără să le putem fixa cronologic nașterea și decesul, curentele au o situație istorică nerepetabilă. Curentele „neo" (neoromantismul, neoclasicismul) se înrudesc tipologic, dar se deosebesc esențial — istoric și estetic — de cele anterioare, ale căror nume le împrumută.

Istoricitatea curentelor comportă și alt aspect, acela al raportului cu condițiile social-politice dintr-o anumită perioadă.

Fără a se mărgini la simpla încadrare la care se oprește pozitivismul istoric, la fel de departe de absolutizarea autonomiei esteticului ca și de sociologism, care înțelege mecanic raportul artă-societate și ignorează specificul artistic, explicația marxistă consideră complexitatea fenomenelor respective și arată importanța diferită a factorilor multipli care intră în joc. Engels a arătat complexitatea raportului artă-societate : „Starea economică este baza, dar diferitele elemente ale suprastructurii — formele politice ale luptei de clasă și rezultatele ei — constituțiile date de clasa biruitoare după cîștigarea luptei etc., formele juridice, ba chiar și oglindirea

tuturor acestor lupte reale în minţile participanţilor: teoriile politice, juridice, filozofice, concepţiile religioase şi dezvoltarea lor ulterioară în sisteme dogmatice îşi exercită de asemenea înrîurirea asupra desfăşurării luptelor istorice şi determină în multe cazuri, în special *forma* lor".

Explicaţia marxistă ţine seama, deci, de multiplicitatea şi de ierarhizarea factorilor, de rolul condiţiilor extraartistice şi al acelora proprii artei (în cazul curentelor, factorul intern, respectiv dezvoltarea anterioară a artei, mişcările cărora le răspunde noua formulă artistică, influenţele venite din alte arte ca şi cele filozofice, ştiinţifice, religioase etc.). Nu se mulţumeşte să înşire aceşti factori diverşi, ci caută să stabilească relaţiile dintre ei şi ponderea fiecăruia. Există curente care au suferit mai mult influenţe filozofice (literatura enciclopediştilor francezi), altele au fost înrîurite de un moment din dezvoltarea ştiinţelor (realismul secolului al XIX-lea sau naturalismul).

Raportul cu o anumită situaţie istorică face inimaginabilă deplasarea, intervertirea situaţiilor. E de neconceput o mişcare de tipul *Daciei literare* altcînd decît în preajma 48-ului, vibrînd la tot ceea ce anunţa schimbarea. N-am putea concepe romantismul francez plasat înaintea clasicismului, aşa cum nu putem concepe un timp istoric reversibil.

Fixarea datelor, a situaţiei proprii fiecărui curent, este pentru istoricul artei o operaţie indispensabilă. Nu este însă suficientă nici pentru a delimita, nici pentru a interpreta pînă la capăt. Societatea nefiind omogenă, aceleiaşi situaţii istorice îi corespund curente diferite, uneori contradictorii. În cîteva cazuri, mai rare, raportarea unui curent la un anumit context social e impusă clar de fapte *(Dacia literară)*. Dar nu totdeauna raportul ni se oferă atît de direct. Mediat de factori diverşi, aparţinînd unor categorii diferite — ideologice, artistice, ştiinţifice, filozofice —, raportul dintre artistic şi social capătă complexitatea pe care o denumim independenţa relativă a artei şi contribuie la diversitatea discutată anterior.

Cuvîntul „explicație" sperie și devine pentru mulți istorici sau esteticieni sinonim cu simplismul. Într-un domeniu presărat de fapte eterogene, uneori contradictorii, în care remarcăm infinite raporturi parțiale, în care operele au pluralitatea de sensuri a comunicării artistice, un coeficient obiectiv de ambiguitate, postularea de relații explicative nu poate aspira nici la rigoare, nici la precizie cantitativă. Menținerea la descriere e mult mai confortabilă, dar nu e posibilă pînă la capăt. Faptele se organizează și se ordonează în sisteme de relații ierarhizate și cu pondere deosebită. Un accident biografic, ca exilul doamnei de Staël, intrată în conflict cu Napoleon și călătorind în Germania, nu poate fi nici ignorat, nici supraevaluat. Ponderea lui în raport cu transformările pe care începuse a le cunoaște literatura franceză de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și cu receptivitatea la un nou tip de literatură e evident inferioară, și faptul însuși e de alt ordin. Nici o istorie a literaturii franceze nu se resemnează la enumerarea nediscriminată de asemenea fapte, tinde să le organizeze într-un sistem ierarhizat de relații. Cît timp are conștiința unui coeficient inevitabil de schematizare (și știe să exprime această conștiință nu prin vagul formulării, ci prin nuanță), cît timp nu aspiră la un mecanism explicativ precis și perfect angrenat, ci se mărginește la relațiile calitative proprii faptelor de cultură, atitudinea explicativă e și justificată și necesară. Justificarea definitivă o aduc rezultatele.

Diferențele de interpretare, coincidențele în cel mai bun caz parțiale ale acestor scheme explicative sînt la fel de inevitabile. „Ponderea" unui fapt de care am vorbit are sens metaforic, lipsind cîntarul de precizie al relației matematice. Diferențele de metodă, punctele de plecare și modurile de abordare felurite, reacțiile personale ale cercetătorilor măresc coeficientul de aproximație și caracterul ipotetic al construcțiilor explicative. Ele valorează însă nu numai prin arta fiecărui arhitect de idei, cu atît mai puțin prin volutele stilistice la care se păstrează încercările de tip alexandrin, prin rafinamentele anemice, prin lumina care cade pe o nouă

față a fenomenului. Corectările reciproce permit puncte de joncțiune, subînțeleg uneori acorduri și integrarea — pe un parcurs larg — a unor cercetări care, luate separat, perechi-perechi, par a se opune ireductibil.

Influențe științifice și filozofice

În afară de ideologia artistică pe care o comunică programele estetice, curentele de mai mare amploare presupun frecvent idealuri politice și sociale, idei filozofice, influențe religioase sau științifice. Nici marile curente literare nu ne oferă totdeauna referiri precise la toate aceste teritorii ale ideologiei. Asemenea idei apar adesea eliptic. Reconstituim o poziție filozofică sau politică din afirmații răzlețe sau din atitudini care nu se raportează decît indirect la domeniul respectiv. Ar fi exagerat să desemnăm sisteme filozofice sau politice acolo unde nu întîlnim adesea decît o idee fugară, un refuz sau o acceptare. De aici și ambivalența unor atitudini de care istoricul artei trebuie să țină seama. Parnasienii francezi au susținut programatic arta pentru artă, izolarea aristocratică a artistului, ceea ce s-a numit metaforic „turnul de fildeș". Există la ei refuzul preocupării politice, separarea artificială a operei de artă de condiția și de acțiunea ei socială. Textele sînt citate adesea: prefața lui Théophile Gautier, precursor al curentului, la romanul *Mademoiselle de Maupin*, sau versurile cu caracter de artă poetică ale aceluiași Gautier, versuri în care artistul ni se înfățișează smălțuindu-și opera, fără a lua în seamă uraganul ce lovește în ferestrele închise. Dar și la parnasieni, deși în măsură atenuată, se poate verifica afirmația făcută de Plehanov [1] cu privire la romanticii francezi, la caracterul protestatar al reacțiilor estetizante, la refuzul artei maculate de mercantilis-

[1] Plehanov, *Arta și viața socială, Scriitori fără adresă,* București, Editura Cartea Rusă, 1957.

mul burghez. Mişcările din alte arte decît literatura au formulat mai rar programe scrise. Dar chiar şi în acele arte, al căror limbaj nu permite abstractizări decît în sinteză cu literatura, analiza poate descoperi implicaţii şi influenţe.

Din acest punct de vedere e binevenit conceptul de „metaforă epistemologică“ propus de Umberto Eco. „E vorba — scrie Eco cu privire la fondul cultural şi la implicaţiile mai multor direcţii din plastica abstractă — de structuri ce apar ca *metafore epistemologice,* rezolvări structurale ale unei conştiinţe teoretice difuze (nu ale unei teorii determinate, ci ale unei persuasiuni culturale asimilate) : reprezintă repercusiunea în activitatea formativă (în sensul de creatoare de structuri artistice, *n.n.*) a unor achiziţii determinate ale metodologiei ştiinţifice contemporane“ [1].

Eco e conştient de riscul simplificării pe care îl comportă încercarea de a căuta cu orice preţ un mesaj conceptual implicit în „muzica serială“ sau electronică, ori în plastica abstractă la care se referă. „Metafora epistemologică“ care permite să se stabilească o corelaţie între „structura deschisă“ a unei compoziţii de Boulez sau a unei pînze de Jackson Pollock şi distribuţia statistică din ştiinţele naturii e de fapt expresia pe planul comunicării artistice a aceleiaşi ambianţe culturale.

Fondul cultural comun — ceea ce Eco denumeşte cu termenul englez de *background* — e identificabil în forme difuze şi în muzică sau plastică, ceea ce nu ar justifica de loc translaţia primitivă în aceste arte a unor concepţii circumscrise la literatură sau, în genere, la artele figurative. Astfel, conceptul de realism e fără înţeles în muzică şi are sens cu totul diferit în portret şi în pictura abstractă. Dar, asimilat fiind de modul propriu de comunicare pentru a nu deveni un corp străin, ideologicul are în literatură o pondere superioară, uşor de perceput. Roger Caillois a vorbit o dată de romanele care propun o etică sau un sistem filozofic.

Influenţa diverselor laturi ale ideologicului se manifestă direct după epoci şi situaţii. *Candide* a fost gîndit în primul

---

[1] U. Eco, *op. cit.*, p. 64.

rînd ca o replică dată optimismului leibnizian. În istoria literară, povestirea rămîne prin grația agilă cu care pune în contrast iluziile unui suflet ingenuu și tabloul satiric al Europei de la jumătatea secolului al XVIII-lea. În toate manifestările *Daciei literare* este afirmată dominanta politică. În cadrul naturalismului trec pe primul plan influențele științifice, chiar dacă încercarea lui Zola de a transpune în literatură noțiuni și metode biologice se baza pe o înțelegere simplificată a raporturilor dintre știință și artă.

În toate aceste cazuri, fiind vorba de mișcări cu obiective ample, prezența unei anumite influențe ideologice nu le exclude pe celelalte, dar indică o dominantă.

În ce măsură unitatea relativă pe planul artei implică și unitatea ideologică? Există curente la care această unitate ideologică e evidentă: unitatea politică și socială a *Daciei literare,* unitatea filozofică și politică a enciclopediștilor francezi. Unitatea în concepția filozofică se întîlnește și în perioade care nu preced imediat o schimbare socială. Este binecunoscut că raționalismul a fost un tipar comun pentru gîndirea scriitorilor clasici. El s-a concretizat în influența carteziană, atît de sensibilă în *Arta poetică* a lui Boileau, de asemenea în influența spinozistă, iar în literatura germană a secolului al XVIII-lea în influența lui Leibniz și Wolff.

Ca toate celelalte caractere ale curentelor artistice, comunitatea de ideologie nu înseamnă identitate, ci unitate în varietate. Preocuparea de critică socială, estompată la un moralist mizantrop ca La Rochefoucauld, este accentuată de La Bruyère, prevestind acidele observații ale altui moralist marcant din secolul următor, Chamfort. Pe planul gîndirii teologice, Bossuet și Fénelon reprezintă puncte de vedere deosebite, violent ostile. Coordonatele clasicismului le sînt însă comune.

Se întîlnesc și situații destul de frecvente în care înrudirile artistice acoperă diferențe ideologice, chiar contradicții. Cazurile cele mai des citate sînt romantismul și simbolismul. Se pot observa însă și alte situații similare la curente tradiționaliste sau de avangardă.

Ideea de curente contradictorii a fost simplificată pînă la separarea în două compartimente etanşe, opuse nu numai ideologic, ci şi artistic. În acest mod s-a vorbit de romantismul progresist şi de cel retrograd, făcîndu-se o strictă clasificare a scriitorilor în cele două categorii. Punctul de pornire nu este greşit. Diferenţelor ideologice le corespund şi nuanţe artistice, particularizări diferite ale aceleiaşi viziuni romantice. Se pot diferenţia tipuri de personaje. Încă din preromanticul *Sturm und Drang*, de la Karl Moor al tînărului Schiller, există figura răzvrătitului, caracteristică pentru direcţia social-critică a romantismului. Îl întîlnim în literatura noastră la Bolintineanu sau la Grandea. Personajul e foarte deosebit de Obermann al lui Senancour, de René al lui Chateaubriand, personificări ale însingurării. Dar frontiera dintre cele două tipuri nu este precisă şi există vecinătăţi paradoxale. Politic şi ideologic, conservatorul Chateaubriand şi revoltatul Byron se află la poli opuşi. Structurile personajelor şi stările de spirit implicate de „boala secolului" şi de „byronism" sînt însă atît de apropiate, încît Chateaubriand a simţit nevoia să afirme prioritatea descoperirii lui artistice.

Fără a încerca dificile clasificări, constatăm în cadrul unor asemenea curente opoziţia de idealuri politice — monarhismul lui Chateaubriand, democratismul din creaţia matură a lui Hugo —, de soluţii sociale, de influenţe filozofice. Este un alt mod de manifestare a independenţei relative a artei în raport cu societatea. Diversele cauze secundare separă ideologic şi unifică artistic.

Conştiinţa estetică. Manifestele artistice

După cum e şi firesc, unitatea de idei se manifestă în primul rînd şi capătă caracter mai sistematic pe tărîmul ideilor despre artă. Şi pe acest plan ne întîmpină diversitatea de situaţii, de la artă la artă, de la epocă la epocă, de la curent la curent.

Arta cuvîntului e privilegiată, cunoaşte cele mai frecvente şi mai diferite forme de teoretizare. Manifestele literare iau înfăţişarea prefeţei care afirmă punctele principale ale unei orientări noi (prefaţa lui Wordsworth şi Coleridge la *Balade lirice* sau prefaţa lui Macedonski la *Poezii*, 1882) sau discută sistematic şi polemic (introducerea lui Hugo la drama *Cromwell*). Acelaşi rol îl joacă articolele-program, apărute în primele numere ale publicaţiilor (*Dacia literară, Vatra, Sămănătorul*) ori lucrările independente, broşuri sau volume (*Apărarea şi ilustrarea limbii franceze*, prin care Joachim du Bellay susţinea ideile Pleiadei în materie de limbă, *Racine* şi *Shakespeare* de Stendhal).

Structura dogmatică şi normativă a clasicismului francez, iluzia de a propune nu o anumită formulă artistică, ci legile artei, l-au făcut pe Boileau să-şi exprime ideile estetice în forma solemnă a *Artei poetice*.

Nici această observaţie nu poate fi absolutizată. Modelul aristotelic a fost imitat copios în Renaştere şi a generat profuziunea de „poetici". Imitaţia unei imitaţii, respectiv a modelului horaţian, se percepe la Boileau. Dar estetica clasicismului francez, italian sau spaniol se încheagă din scrieri eterogene ca finalitate, arhitectură şi ton. Mai puţin rotund şi sistematic, e formulată cu o jumătate de secol înaintea lui Boileau în remarcile critice pe care Malherbe le-a făcut cu privire la poeziile lui Desportes, în aprecierea artistic mioapă, dar cumpănită şi teoretizantă pe care Chapelain a dat-o *Cidului*, din însărcinarea Academiei. Se desprinde şi din *Socrate chrétien*, încercarea filozofică a preclasicului Guez de Balzac. Idealul uman al clasicismului a fost influenţat de *Oráculo manual* al lui Baltasar Gracián. Sursele teoretice ale esteticii clasice sînt diverse. Comune le sînt certitudinea canonică, tonul de sagacitate sigură de sine.

Publicistica de susţinere, articolele scrise în apărarea unei direcţii noi, adunate în volum, constituie un mijloc polemic şi eficace de expunere. L-au folosit Zola pentru naturalism, Rémy de Gourmont pentru simbolism, la noi Iorga şi Chendi pentru semănătorism.

În alte arte, manifestele artistice sînt fatal mai rare și mai sumare.

Totuși și în artele non-literare se întîlnesc destule cazuri de creatori care s-au arătat în stare să mînuiască condeiul cu claritate și nerv, satisfăcînd deci principalele condiții pentru exprimarea ideilor înnoitoare. Exemplul cel mai notoriu este Wagner. Antologiile de texte despre film includ în mod obligatoriu pagini din Eisenstein sau René Clair.

În comparație cu literatura, posibilitatea de a comunica sistematic ideile artistice rămîne însă redusă. Asemenea idei trebuie să le căutăm în manifestări cu caracter intim, în caietele de conversație ale lui Beethoven, în corespondența lui Mozart și a lui Hugo Wolf. Posteritatea dă acestor pagini ecoul meritat, așa cum s-a întîmplat cu textele despre artă ale lui Leonardo da Vinci. Ele nu pot avea însă acțiunea unor manifeste estetice difuzate imediat.

Nu totdeauna programului artistic tradus în practică îi corespund clare texte estetice. Există mișcări care nu s-au mărginit la inovații de stil, care au avut o arie mai largă de manifestare, fără să ne fi putut dovedi conștiința estetică a înnoirilor pe care le-au practicat.

Această constatare se desprinde și în alt mod, dacă luăm în considerare căile pe care diferitele curente și-au fixat denumirile. Constatăm că mișcările ce și-au propus singure numele sînt relativ rare. Sînt curente, în special în literatură, în plastică și cinematografie, a căror denumire se referă la un punct esențial din programul lor artistic : neorealismul în literatură și film ori, la polul opus, suprarealismul. Tot astfel, naturalismul, deși Zola a ezitat și a protestat uneori împotriva denumirii. Romantismul nu este un cuvînt cu semnificație estetică foarte precisă. Dar, după ezitări între mai multe variante, romanticii au acceptat termenul și l-au apărat ca pe un drapel [1]. Termenul de simbolism, care exprimă și el foarte simplificat poziția estetică, ce-i drept greu de definit a curentului, a fost întîmpinat o vreme cu rezerve.

---

[1] Cu privire la istoria termenului de „romantism" a se vedea R. Wellek, *Concepts of Criticism*, pp. 128—199 și 199—222.

Hazardul a intervenit evident în cazurile în care o poreclă dată ironic a ajuns etichetă consacrată. Termenul de impresionism s-a născut din porecla inspirată unui critic ostil, Louis Leroy, de tabloul lui Monet: *Impression, soleil levant.* „Fauvismul" a fost desemnat şi el de o butadă, de astă dată rostită cu simpatie şi pe care a prilejuit-o expoziţia din 1905 a lui Vlaminck, Matisse, Marquet.

O situaţie frecventă pentru curentele literare este desemnarea lor după revista principală în jurul căreia s-au grupat, deşi uneori cercetarea istorică descoperă forme incipiente anterioare publicaţiei.

Hazardul mai intervine fixînd mişcările după o atitudine, care poate fi profund caracteristică, dar nu epuizează poziţia estetică („Tinerii furioşi", intraţi în literatură după titlul unei piese a lui John Osborne). Alteori, în artele mai puţin deprinse cu teoretizarea, o simplă poreclă indică existenţa unui grup la care analiza va descoperi program estetic şi stil comun. Astfel au fost în pictura franceză de la sfîrşitul secolului trecut *„Les Nabis"*. Porecla amical ironică, cu sens de profeţi, a fost dată de poetul Cazalis grupului alcătuit din Bonnard, Denis, Vuillard, Vallotton ş.a. Literatura italiană a secolului trecut cunoaşte mişcarea *„dei scapigliati"* — a „ciufuliţilor".

Mai rară este situaţia în care denumirea apare fie în ultima fază a unui curent, fie chiar posterior, fiind propusă de istoria literară. E cazul clasicismului sau al mişcării realiste pe care, cu cîteva decenii mai înainte ca denumirea de realişti să fie adoptată de Champfleury şi Duranty, au constituit-o, de fapt, Stendhal, Balzac, Mérimée. Acest din urmă caz vorbeşte elocvent despre varietatea de situaţii care generează mişcări în artă. Nu a existat un program estetic comun lui Stendhal, Mérimée, Balzac, ci numai simpatie şi sprijin reciproc, în relaţii, de altfel bilaterale. Balzac a descoperit *La chartreuse de Parme* şi a scris un articol elogios, una dintre rarisimele aprecieri pe care Stendhal le-a cunoscut în timpul vieţii. Mai tînăr cu douăzeci de ani decît Stendhal, Mérimée l-a tratat uneori ironic pe prietenul său vîrstnic, dar i-a suferit influenţa în modul de a gîndi şi a scrie.

între aceşti scriitori n-au existat relaţii de grup literar. Înrudirile estetice şi stilistice sînt însă detectabile. Este o formă de minimă coeziune printre numeroasele pe care le cunoaşte conceptul elastic de „mişcare artistică".

În această măsură, caracterizarea de mişcare realistă se justifică, deşi termenul e posterior şi a fost aplicat în literatură după exemplul lui Courbet în pictură.

Relaţii practice şi înrudiri de stil

Ceea ce îngăduie istoricului să recunoască în ţesătura complicată a faptelor de artă conturul unui curent este, în lipsa manifestelor estetice sau a oricăror alte profesii de credinţă, existenţa diferitelor tipuri de relaţii practice între participanţi şi existenţa înrudirilor stilistice.

Prima categorie are o aparenţă modestă. Semnificaţia estetică este doar indirectă, dar istoricul artei e silit să acorde atenţie acestor fapte. Pentru literaţi, scoaterea de reviste este frecvent semnul unificării în jurul unui program estetic comun. Marile curente îşi jalonează traiectoria prin publicaţii de care devin inseparabile: *Athenäum* pentru romantismul german, *La muse française* pentru cel francez. Începuturile simbolismului nostru sînt legate de *Literatorul* şi de celelalte reviste scoase de Macedonski (*Liga ortodoxă, Forţa morală*). În primele decenii ale secolului nostru, afirmarea simbolismului matur este în relaţie cu *Viaţa Nouă* a lui Densusianu, în timp ce involuţia şi dispersarea de după primul război mondial se petrec în jurul unor publicaţii mai efemere (*Insula, Citiţi-mă* ş.a.).

Presa literară a început să apară pe la sfîrşitul secolului al XVII-lea. Dar încă de la începutul acestui secol s-a afirmat rolul saloanelor de a grupa artistic. Cu tot caracterul amestecat, viciat de mondenitate, acest rol a persistat în secolele următoare. Istoria literară vorbeşte de saloanele „filozofice" din secolul al XVIII-lea. În secolul al XIX-lea, sa-

loanele romantice se înfruntă cu cele clasice. Încep a se face tot mai simţite şi cele două sensuri opuse în care se manifestă acţiunea saloanelor. Stimulează schimbul de idei şi deci clarificările estetice. Pot fi astfel comparate — păstrînd proporţiile — cu publicaţiile. Sînt şi pepiniere de intrigi în stare să răstoarne valorile, să denigreze opere autentice, să improvizeze genii vide. Devin atotputernice în acordarea premiilor şi a gloriei oficiale. Frazele vitriolante ale lui Caragiale [1] le-au fixat rolul pentru perioada 1900. Dar încă din secolul al XVII-lea, intriga care a dus la căderea *Fedrei* şi la abandonarea teatrului, vreme îndelungată, de către Racine, s-a ţesut într-un salon, acela al ducesei de Bouillon.

Printre faptele care contribuie la alcătuirea fişei istorice a unui curent intră şi alte forme de reunire, de schimb de idei. Cenaclurile din literatură sau din alte arte au apărut relativ tîrziu, avînd de la început caracter de comunitate estetică. Din acest punct de vedere, serile Junimii, în primii ani lipsite de ceremonie, caracterizate printr-o mare libertate de spirit, au avut un rol important în dezvoltarea literară a epocii.

În lucrarea citată, Renato Poggioli afirmă că „cele mai tipice cenacluri au fost decadente prin tradiţie şi simboliste prin atmosferă. Antichitatea clasică şi — cu atît mai mult — tradiţia umanistă nu au cunoscut spiritul de sectă în poezie, concepţiile ierarhice şi esoterice în artă, iniţierea estetică devenită iniţiere mistică, un mister eleusin, pitagoric sau orfic. Secta, ca şi şcoala, reprezintă un moment static ; cenaclurile şi sectele sînt doar chipul mistic şi pasiv al mişcării, cealaltă faţă a monedei“ [2].

Terminologia rămînînd convenţională, astfel de generalizări riscă a fi dezminţite de fapte. Pe lîngă diferitele exemple de cenacluri de avangardă cu caracter închis, grupări de iniţiaţi, se poate cita — între altele — exemplul de tip absolut opus pe care-l oferă cenaclul *Sburătorului*. E poate cenaclul cel mai larg deschis din literatura română. Să reci-

---

[1] *Cîteva păreri anonime* (Caragiale, *Opere*. vol. III, Editura Fundaţiei, 1932, pp. 246—249).

[2] R. Poggioli, *op. cit.*, p. 17.

tim descrierea, făcută cu un coeficient de maliție, în capitolul despre Lovinescu din *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu sau *Memoriile* lui Lovinescu. Cu o curiozitate uneori amuzată, dar mereu generoasă, criticul modernist a primit zilnic în casă pe toți chemații și nechemații literaturii, i-a ascultat și citit cu răbdare. Mulți dintre acești vizitatori intrau pe ușile larg deschise ale cenaclului, uneori fără a fi măcar cunoscuți de gazdă.

Încă înainte de constituirea cenaclurilor, o funcție similară au dobîndit-o localuri pe drept cuvînt memorate de istoria artei : ospătăriile în care se adunau scriitorii secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea și, începînd de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cafenelele artistice. Prima pagină din *Nepotul lui Rameau* începe cu descrierea cafenelelor pariziene în care se juca șah și, de asemenea, se făcea auzit glasul îndrăzneț al enciclopediștilor.

Înrudirile stilistice se dezvăluie analizei și constituie altă fațetă a unității în diversitate.

În ce măsură se pot detecta înrudiri de stil în cadrul curentelor ? Evident, procedeele comune nu înseamnă identitate. Se păstrează infinita varietate a stilurilor individuale. Se trasează însă relații, afinități de stil. Cele două principale accepții ale stilului literar, corespunzînd deosebirilor de obiect, au fost studiate diferit. Stilul limbii în marile curente a fost mai îndeaproape cercetat de istoria literară. S-a stăruit asupra celor două direcții în care stilul clasicismului a acționat asupra literaturii : instrumentul clar, nuanțat, elegant pe care a știut să-l formeze, dar și ierarhizarea lexicului, separarea rigidă între literar și non-literar avînd drept consecință sărăcirea vocabularului poetic, abuzul de perifraze și de formule retorice. Au fost studiate mai stăruitor și trăsăturile de stil ale romantismului — abolirea ierarhiilor lexicale, interesul pentru formele argotice, pasiunea pentru culoare și contrast în limbă — sau corespondențele lingvistice ale sinesteziilor simboliste.

Calea de evoluție a literaturii române a dat dezbaterilor despre limbă o importanță specifică. Începînd de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și pînă la începutul secolului nostru,

fiecare curent a ţinut să-şi spună cuvîntul în probleme care se refereau nu numai la unealta artistică, ci la albia limbii literare în genere. Domeniul lingvistic s-a amestecat cu cel literar, mai ales în perioada de fermentări şi de polemici din deceniile 6—8 ale secolului al XIX-lea. Atunci excesele latiniste şi bizarul monument ridicat de dicţionarul Laurian-Massim au provocat numeroase reacţii iritate sau ironice ale foştilor 48-işti, ale unor spirite clasice ca Odobescu, ale tînărului Maiorescu.

Interferîndu-se mereu, dar disociabile, se recunosc în această privinţă două categorii de fapte: înrudirile de stil şi teoretizările care reprezintă conştiinţa estetică a unor asemenea înrudiri, a unei atitudini originale faţă de limba literaturii. Teoretizările cu privire la cuvinte în literatură sînt tot atît de vechi ca şi ideologia literară [1].

Străvechi şi frecvent prezente, înrudirea de stil şi teoretizarea ei nu sînt caractere absolut generale, după cum, cu excepţia localizării istorice, nici unul dintre criteriile pe care le discutăm nu poate fi considerat absolut general. Diversitatea formelor de mişcare ondulatorie pe care le capătă curentele (respectiv, diversitatea de structuri şi de amploare) face posibilă existenţa unor mişcări în care să lipsească înrudirile de stil. E o situaţie mai curînd excepţională. Dar într-o dezbatere de acum cîţiva ani s-a contestat existenţa poporanismului literar şi s-a vorbit de o mişcare pur culturală. Separarea între cultural şi literar era aici scolastică. Pe lîngă unitate culturală, pe lîngă un program social şi politic, poporanismul românesc (ca şi poporanismul din alte literaturi), a avut preferinţe tematice şi tipuri umane predilecte: „datoriile uitate" ale intelectualului plecat din sat, învăţătorul-apostol. În acest caz, sfera estetică nu e vastă, dar există. Nu comportă înrudiri stilistice în sens lingvistic, poporanismul literar nefiind neaoşist cu orice preţ, cum a fost sămănătorismul.

---

[1] A se vedea în legătură cu istoria problemei *Dezvoltarea ideilor literare în Antichitate* de D. Pippidi, Casa Şcoalelor, 1944, şi *Conceptul de literatură veche* de V. Florescu, Editura ştiinţifică, 1968.

Cu aceste rarisime excepţii, unificarea stilistică rămîne totuşi cel mai general, mai imediat perceptibil dintre criteriile de identificare a mişcărilor literare. Identitatea estetică a semănătorismului, mişcare asociată mereu cu poporanismul, cu care a polemizat politic şi artistic, a fost şi ea contestată. Dar, în afară de teme şi de tipuri predilecte, caracteristicile stilistice ale semănătorismului sînt uşor de detectat şi se recunosc în oglinda concavă a parodiilor. *In pustiul lumii mari*, savuroasa paranteză parodică din *O cronică de Crăciun* a lui Caragiale, surprinde alura festivă a stilului adjectival şi exclamativ, prolixitatea sfătoasă, purismul. E latura caricaturală a unor particularităţi de stil care, la prozatorii semănătorişti mai înzestraţi, au avut, de altfel, culoare şi farmec.

În înţelesul mai larg, de structură a mijloacelor de expresie, particularităţile de stil ale curentelor literare se referă la domenii felurite. Ele pot consta în preferinţa pentru un trop (pasiunea romantică pentru antiteză, reflectînd viziunea unui univers în conflict), pentru un procedeu (frecvenţa portretului moral în clasicism, ilustrînd interesul pentru latura generală a scrisului literar ; sinesteziile simboliste, procedeu menit să descopere raporturi inedite, chiar misterioase, într-o lume în care „parfumurile, culorile, sunetele îşi răspund"). Particularităţile pot deveni şi preferinţă pentru o anumită specie literară, pentru tragedie în clasicism, pentru dramă sau „meditaţie" în romantism. În toate aceste cazuri, tropii, procedeele, speciile nu sînt inseparabile de mişcarea respectivă, în sensul că nu apar şi nici nu dispar o dată cu ea. Neutre, ca toate mijloacele de expresie, ele au o existenţă mai îndelungată şi nu e nevoie să demonstrăm că antiteza a apărut înaintea romantismului şi a persistat şi după ce curentul respectiv s-a topit în timp. Dar sînt folosite preferenţial şi integrate în structuri stilistice, apărate şi respinse de programele estetice şi de activitatea critică. Aşa s-a întîmplat cu tragedia sau cu drama.

Particularităţile stilistice ale curentelor accentuează fie latura decorativă, fie semnificaţia estetică, respectiv — în ultimul caz — particularizează un mod de a comunica. Co-

loana dorică, ionică sau corintică nu comportă diferențe de comunicare. Există însă un raport variabil între decorativ și semnificativ, și adesea motivul decorativ se integrează într-un ansamblu stilistic unificat de o atmosferă spirituală.

Ca și în cazul literaturii, în celelalte arte particularitățile de stil se pot referi la preferința pentru un procedeu, la folosirea unui anumit mod de organizare formală. Ca și în literatură, procedeele, formele sînt anterioare curentului și persistă după dispariția lui. Forma sonată se constituie în preclasicism și clasicism, ca și simfonia în patru părți — rapidă, lentă, menuet, final rapid. Beethoven păstrează structura celor patru părți, dar îi dă o mai mare libertate, înlocuiește menuetul cu scherzoul, mai plastic. Romanticii și curentele ulterioare păstrează simfonia, dar îi modifică structura în raport cu clasicismul, potrivit cu tendința pe care noul curent o manifestă pretutindeni, de a căuta forme mai suple și puncte de contact între artele pe care viziunea clasică le separa sever. Libertatea preconizată de romantici se manifestă în aceeași măsură în armonie și orchestrație.

Coordonate estetice

Mișcările artistice de o mai mare amploare dau un răspuns propriu și adoptă o soluție anumită în cadrul unor alternative estetice mai largi. Constatăm existența unor modalități diferite de a accentua sau estompa factorii fundamentali ai creației artistice : raportul generalului cu particularul, al intelectualului cu afectivul și cu concretul senzorial, al subiectivului cu obiectivul. Se poate observa că mișcările artistice de anvergură, și nu acelea care se mulțumesc să modifice o soluție tehnică, acceptă cîte una dintre aceste alternative, o susțin teoretic prin programele lor estetice, o experimentează în opere.

E foarte cunoscut că arta clasicismului a fost, în toate sectoarele, orientată spre general. Dimpotrivă, romantismul

e interesat de accident, de culoarea locală și istorică, de tot ceea ce individualizează un om sau o situație. Fapte similare se constată cu privire la relația intelectual-afectiv : reținerii clasice îi corespunde invazia afectivă și imaginativă a romantismului. Chiar în artele în care ponderea afectivului e superioară, opoziția se reîntîlnește cînd confruntăm muzica lui Bach sau Haydn cu cea a lui Chopin sau Liszt. S-a opus frecvent liniștea lui Ingres zbuciumului lui Delacroix. O alternativă similară o oferă evoluția curentelor pe planul subiectiv-obiectiv. În literatură, clasicismul, romantismul, parnasianismul, simbolismul adoptă pe rînd atitudini dominate de obiectivitate sau de subiectivitate. Curentele nu oferă soluții absolut unilaterale în care generalul sau individualul, obiectivul sau subiectivul să dispară cu totul. Plastica abstractă din zilele noastre nu renunță cu totul la senzorial. Tendința de cerebralizare, accentul pus pe interpretare, pe reflecție, care cere percepției o colaborare intelectuală activă — tendință caracteristică unei mari părți din arta zilelor noastre — nu înseamnă dispariția totală a afectului. Dar în varietatea lor istorică, curentele optează pentru una dintre soluții.

Printre aceste particularități trebuie subliniate preferințele tematice. Dacă am trasa o curbă care să cuprindă perioade foarte largi din evoluția temelor — în special în artele figurative și, în primul rînd, în literatură —, am putea constata cum s-a extins cîmpul de teme din Antichitate, cînd literatura se concentra în jurul miturilor, în cele două specii principale, tragedia și epopeea, și pînă la operele contemporane care nu mai concep prohibiții tematice. La o scară mai redusă, analiza descoperă cum acest proces de lărgire s-a înfăptuit printr-un șir de restrîngeri și extinderi alternative, în care mișcările literare cu minimă anvergură au manifestat afinități și repulsii, au investigat teme noi, au reînnoit teme străvechi, au refuzat alte teme. În acest sens, exoticul, fantasticul, istoricul sînt descoperiri ale romantismului. Ele urmau să fie redescoperite cu alte valențe de către simboliști, mai nuanțat, cu mai multe asociații, cu mai puțin patos. Atitudinea tematică a marilor mișcări literare se poate urmări

destul de clar. Există o corelaţie între refuzul contemporan de a mai concepe prohibiţii tematice şi căderea în desuetudine a oricărei indicaţii retorice de tip imperativ.

În artele figurative, şi în special în literatură, curentele schiţează uneori un ideal uman propriu, implicat în operă sau teoretizat.

Ar fi excesiv să căutăm pretutindeni astfel de scheme ideo-estetice, reprezentînd o întreagă concepţie asupra omului şi asupra locului său în societate. Ele pot fi identificate în mişcările de mai mare anvergură. Uneori depăşesc mişcările şi reprezintă punctul de vedere al unei întregi perioade cu profil distinct (Renaşterea). O astfel de concepţie asupra omului poate fi reconstituită din texte diverse, din confruntarea textelor literare, din parafrazarea teoretizantă. Integralitatea la care aspiră omul Renaşterii, echilibrul trupului şi spiritului, afirmarea nestăvilită, setea de acţiune se întregesc din textele lui Machiavelli, din capitolele pedagogice ale lui Rabelais şi Montaigne, din multe pagini memorialistice. Se completează cu portretul „curteanului" pe care ni l-a lăsat Baldassare Castiglione. Omul universal al Renaşterii, *honnête-homme*-ul cumpănit, sociabil, raţional al clasicismului, „omul sensibil" al preromanticilor, geniul însingurat al romantismului sînt scheme cultural-estetice ilustrate divers de personajele din literatură, plastică şi chiar din muzică, în măsura în care această artă se asociază cu literatura, îi împrumută teme şi motive. Singuraticul *Manfred* retrăieşte în spiritul poemului dramatic pe care Schumann l-a închinat eroului byronian. În literatura, teatrul, filmul şi muzica zilelor noastre, această schemă de personaj se construieşte ca un negativ fotografic, e expresia nu a unui ideal, ci a neliniştilor, spaimelor, singurătăţii. Personajul anxios şi fără posibilitate de comunicare, atît de frecvent în arta contemporană — în literatura de filiaţie kafkiană, în teatrul absurdului, în anumite linii de dezvoltare din filmul francez (Godard) sau spaniol (Bunuel, Bardem) — exprimă o situaţie cu valoare simptomatică şi cu vigoare tragică izbitoare. Diferenţele de substrat dintre filozofiile implicate fac să se treacă uneori de la constatarea situaţiei la preconizarea unei atitudini.

Curent şi individualitate

Raporturile dintre o mişcare şi artiştii care o iniţiază, o exprimă şi o susţin pot fi discutate din două puncte de vedere principale. Ne interesează rolul individualităţilor în crearea mişcărilor artistice şi măsura în care participanţii la aceste mişcări le reprezintă efectiv.

Răspunsul la prima problemă cere acelaşi respect pentru diversitatea de situaţii oferite de faptele artistice. Experienţa infirmă cele două soluţii simetric simplificate : personalismul şi sociologismul. Astăzi, cele două poziţii sînt mai rar teoretizate, rămînînd depăşite istoric. Prima a fost teoretizată, mai ales în secolul al XIX-lea, în sensuri diferite, dar avînd toate comun personalismul. Înrudit cu conceptul romantic de „geniu" e „eroul" lui Carlyle *(On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History, 1840)*. Ca punct diferit de pornire filozofică, continuare a voluntarismului schopenhauerian, este şi „supraomul" lui Nietzsche, pus în opoziţie tranşantă cu vulgul. Înaintea lui Nietzsche, contemporan cu Carlyle, Max Stirner dusese pînă la ultimele consecinţe o filozofie a individualismului, pornind de la Hegel *(Der Einzige und sein Eigentum, 1844)*.

Concepţia simetric opusă a fost dezvoltată de Taine, expusă sistematic în cunoscuta introducere la *Istoria literaturii engleze* şi în *Filozofia artei,* individualitatea şi creaţia spirituală fiind concepute ca produse riguros determinate ale condiţiilor istorico-biologice.

În acelaşi secol, marxismul a oferit o înţelegere a interacţiunii dintre cei doi factori, înţelegere în care factorul prim îl constituie societatea — concepută nu ca o entitate abstractă, ci într-o anumită etapă a dezvoltării, prin dinamica unor contradicţii interioare. Dar individualitatea şi viaţa spirituală, în genere, nu sînt privite doar ca emanaţii. Accentul cade pe interacţiunea permanentă. Au subliniat-o, între altele, textele antivulgarizatoare scrise de Engels în ultimele decenii ale secolului.

Uitarea și ignorarea acestor enunțuri elementare a făcut posibilă sociologizarea rudimentară. Personalismul și-a găsit în secolul nostru întrupări filozofice mai complexe. Dar unilateralizarea relației dintre individualitate și istorie sau societate a persistat în forme didactice sau neglijent eseistice. Se întîlnește uneori la niveluri destul de coborîte, mișcările literare fiind ignorate sau transformate în compartimente rigide.

Ca orice fenomen istoric, curentele trăiesc prin oameni. Coeficientul individual avînd în artă o mai mare importanță, inițiatorii curentelor sînt cu atît mai puțin simple difuzoare ale istoriei. Ei exprimă un punct din evoluția artei, descoperă un răspuns cerut de împrejurări, pun amprenta propriei individualități. În cazul mișcărilor dominate de o singură individualitate, pecetea personală e atît de clară, încît istoricii ezită să vorbească de un curent și se rezumă la consemnarea unei personalități. Fenomenul eminescian cunoaște manifestarea unei astfel de personalități imitate apoi de epigoni. În muzică există o situație asemănătoare, în influența wagneriană. În ambele cazuri, cercetarea istorică poate descoperi premisele, fără să micșoreze însemnătatea schimbării calitative. Află la N. Nicoleanu, sau la alți poeți mai mărunți, accentele „preeminesciene" ale unei lirici intime, făurite cu instrumente imperfecte. Descoperă la Metastasio, Telemann și Gluck, în *Singspiel*-ul recreat de *Flautul fermecat* și apoi în operele lui Weber, trepte succesive ce duc la drama muzicală. Acestea sînt cazuri-limită, în care rolul personalității e covîrșitor. Criticul și istoricul au a examina relația dintre necesitatea istorică și aportul personal în geneza fiecărui curent.

O altă problemă care îl întîmpină frecvent pe istoricul artei este cea a posibilității și eficacității clasificării artiștilor în curente. În ce măsură este posibilă însăși clasificarea ? Cît de reprezentativi pentru o mișcare artistică sînt cei care i se integrează ?

Curentele nefiind împărțiri geografice, ci unde interferente, e imposibilă clasificarea *tuturor* artiștilor în asemenea împărțiri, după cum, cu puține excepții, e imposibilă clasi-

ficarea pînă la capăt, din toate punctele de vedere, a marilor creatori.

Există artiști de dimensiuni majore care rămîn inseparabili de anumite curente. Victor Hugo și Eminescu sînt prin excelență romantici, ca și Wagner. Clasarea lui Eminescu printre „realiștii critici" ori printre artiștii „cu importante elemente realiste" face parte dintre naivitățile istoriei literare și corespunde unei ierarhizări depășite, care pretindea ca orice caracterizare de romantic să fie însoțită de scuze.

Sînt totuși rare cazurile cînd un artist de geniu se încadrează total într-un curent, prin viziune estetică și prin trăsături de stil. Complexitatea face dificilă clasarea. Artiștii mărunți pot fi total reprezentativi pentru mișcarea din care fac parte. Dar — exemplu frecvent și pe bună dreptate invocat — Balzac, realist prin excelență, este și romantic, și aceasta nu numai în anii de debut. Există și situația la fel de frecventă a personalităților neîncadrabile într-un anumit curent. „Clasicismul" lui Goethe nu se referă la o mișcare istorică definită, ci la o structură estetică, la un tip. „Clasicul" Goethe — care, de altfel, a început străbătînd preromanticul *Sturm und Drang* — a fost obsedat cîteva decenii de Faust, personaj cu structură și problematică devenite inseparabile de romantism. Neclasabil este și Beethoven, deși prevestește mărturisirea romantică. Există apoi artiștii aflați la frontiera dintre două curente sau la răscrucea mai multora. Baudelaire e revendicat de simboliști, dar nu poate fi despărțit de crepusculul romantismului, nici de parnasianism. Alecsandri oscilează între romantism și clasicism, iar pastelurile lui au structură parnasiană. Macedonski e la început romantic, apoi parnasian și precursor al simbolismului. Condiții specifice de dezvoltare au înmulțit în literatura noastră din secolul trecut îmbinările de trăsături care, în alte zone literare, se dovedeau imposibile. S-a remarcat, în special, coexistența clasicismului cu romantismul. Operele lui Heliade, Negruzzi, Alexandrescu întrunesc caractere romantice și clasice, unificate de aspirații comune sociale, naționale și politice.

Asemenea situaţii pun în gardă pe istoric şi pe estetician împotriva unei înţelegeri a raportului dintre curent şi individualitate, calchiată după cel logic, dintre gen şi specii. Participarea la un curent poate fi parţială, contrazisă paradoxal de alte laturi ale individualităţii respective, contrazisă mai ales de evoluţia ulterioară.

Evoluţia curentelor

Problema aceasta aparţine istoriei artei, care o studiază pe planul culturii naţionale sau ca un fenomen al artei universale. În cadrul delimitării conceptului de curent, să ne mărginim doar la cîteva observaţii cu privire la modul cum se dezvoltă mişcările artistice. Formele organizate de mişcare, caracterizate stilistic, avînd un minimum de conştiinţă estetică, implică o anumită maturitate a artei respective. Contactul dintre tipuri diferite de cultură a produs din Antichitate schimbul de influenţe, manifestate în stiluri şi în modul de gîndire estetică.

Fărîmiţarea, dificultăţile de contact încetinesc schimburile artistice în timpul Evului Mediu. Dar nu putem rămîne la imaginea unui Ev Mediu total stagnant. Circulaţia artiştilor — a pictorilor şi constructorilor de catedrale, a trubadurilor şi goliarzilor — din oraş în oraş, din ţară în ţară, duce la răspîndirea formulelor de artă. Este o răspîndire mai mult artizanală, care a creat cu modestie şi răbdare capodopere, fără a avea însă conştiinţa unei direcţii proprii.

Renaşterea şi perioada imediat anterioară, care a generat în Italia o mişcare literară de amploarea lui *dolce stil nuovo*, văd înflorind curente numeroase în diferite culturi naţionale : în plastică, în literatură („Pleiada" franceză sau teatrul elizabetan).

O dată cu uşurarea difuzării literare prin mijlocirea tiparului şi cu circulaţia mai intensă a artiştilor, se creează condiţii pentru curente de largă extindere, prezente succesiv

în mai multe culturi naţionale. La începutul secolului al XIX-lea se iveşte conceptul de „literatură universală" (Goethe) şi apar curente răspîndite în principalele arte europene, apoi în Statele Unite şi în statele sud-americane (romantismul).

Conceptul de „universal" trebuie înţeles însă relativ, fiind produs de un punct de vedere „europocentrist". Evoluţia culturilor orientale comportă alte date de bază şi alte tipuri de dezvoltare artistică. Aplicarea la faptele artei indiene sau chineze a unor tendinţe şi denumiri de curente europene constituie cel mult o analogie aproximativă.

Evoluţia curentelor posterioare Renaşterii cunoaşte diferenţierea şi înmulţirea numerică. Ar fi iluzoriu să căutăm scheme sau legi simple de dezvoltare pe harta aceasta multicoloră, în care mişcările artistice se întretaie, cuprind porţiuni comune sau paralele ori se înlocuiesc unele pe altele. Se poate doar observa că, în arta contemporană a Occidentului, multiplicarea curentelor e însoţită de diminuarea amplorii lor artistice. Cultura secolelor XVII-XIX cunoaşte curentele mari, care se dezvoltă succesiv, prin negare reciprocă, şi capătă forme specifice în diversele arte.

Există şi în arta secolului al XX-lea mişcări largi, cu corespondenţe în literatură şi în film (neorealismul), în literatură, plastică şi film (suprarealismul), cu o latură filozofică şi una literară greu de disociat (existenţialismul). Dar mult mai numeroase sînt formulele care coexistă şi se concurează într-un domeniu destul de restrîns, mărginit nu numai la o anumită artă, ci chiar la un teritoriu particular al unei arte, la un gen (poezie sau teatru) la pictură şi nu la grafică : ermetismul, teatrul absurdului, fauvismul. Multiplicarea acestor formule comportă şi o latură de căutare şi inovare, de efervescenţă necesară. Ele reprezintă şi un fenomen de dispersare, caracteristic pentru structura contradictorie a artei contemporane.

IX

LECTURA

Întrebare veche şi nouă, terminologie

Se poate aplica şi vastului grup de întrebări cu privire la contactul cu opera literară o observaţie făcută anterior, referitoare la estetică. Disciplina există în forme sistematizate de peste două milenii şi e recentă (cronologiile variază după istorici) ca efort de a stabili un limbaj comun între sistemele divergente. Atenţia faţă de momentul receptării apare şi ea o dată cu etapa gîndirii estetice sistematizate. Condamnarea artei de către Platon se sprijină pe argumente gnoseologice şi etice, centrate pe actul receptării, pe structura cunoaşterii umane şi pe o ierarhie psihică în care pasiunile stimulate de artă tulbură activitatea raţională. Catarsisul aristotelic aparţine aceluiaşi teritoriu.

Dar identificarea unei preocupări, istoria schiţată a unei idei sînt generatoare de iluzii optice. Interesul pentru contactul diferenţiat şi activ cu opera literară caracterizează momentul actual. În estetica literară, în special, e alimentat de surse diverse şi capătă alură exclusivistă. Estetica literară e concepută uneori ca neavînd altă suprafaţă de contact — opera neexistînd decît prin lectură. De aici, subordonarea tuturor problemelor celor care privesc relaţia activă dintre operă şi cititori. Alura sofistică a raţionamentului e asemănătoare cu cea care duce în problematica filozofică la solipsism. Mijlocul unic de a cunoaşte fiind experienţa mea, nu există decît experienţa mea. În estetică, răspunsurile sînt — evident — mult mai nuanţate.

Situaţiile nu se suprapun, arta neavînd sens în afara umanului, în timp ce lumea există independent de subiectul cunoscător. Interesul pentru termenul subiectiv e justificat, în orice tip de comunicare, pentru că orice tip comportă relaţia obiectiv-subiectiv. Ponderea subiectivului e însă superioară în comunicarea artistică. Interesul pentru acest termen al relaţiei este şi o reacţie faţă de schemele simpliste în care operele se înşiruie ierarhizate, imobile, glaciale. Reacţia explică exagerarea unor formulări. Nu justifică intoleranţa cu care raportul e redus doar la unul din termeni.

Intoleranţa se manifestă prin negarea iniţială a unei categorii de probleme şi prin postularea metodei unice, împrumutată, cu pendulări, din lingvistică şi teoria informaţiei. Discutînd conceptul de „operă deschisă" aşa cum îl formulează Umberto Eco, vom întîlni o aplicare stimulatoare, în termeni estetici, a teoriei informaţiei la actul receptării. Dar exclusivismul metodologic, generat de dorinţa de rigoare, se interferează în aceste chestiuni şi uneori se asociază bizar cu relativismul şi cu zîmbetul sceptic. Oricare i-ar fi sursele, înseamnă să mutilăm obiectul şi să punem în paranteză o întreagă categorie de întrebări dacă refuzăm a priori ajutorul psihologiei şi sociologiei într-un grup de chestiuni cuprinzînd diferenţierea cititorilor şi difuzarea operelor. Ca şi în alte capitole ale cercetării teoretice despre literatură, metodele comune se nuanţează după diferenţele de obiect. Se poate face biologie, psihologie şi sociologie propriu-zisă vorbind despre artişti şi despre public. Cei cincizeci de muzicieni produşi de familia Bach pot servi drept fapt — estetic neutru — pentru ilustrarea relaţiei dintre ereditate şi mediu. Dar ne interesează întîlnirea chestiunilor de psihologie şi sociologie cu cele de estetică, întîlnire care modelează şi respectivele metode. Tot astfel, în estetică, mijloacele filologului şi ale istoricului literar se diferenţiază, prin finalitatea lor, de accentul exclusiv editorial pus pe reconstituirea unei text, de identificarea unui proces istoric.

Terminologia pune aceleaşi dificultăţi ca şi în celelalte categorii de probleme discutate. Pomenita dorinţă de rigoare favorizează inovaţia terminologică sau împrumuturile siste-

matice din bagajul lingvisticii. Pentru motivele arătate anterior, în stadiul actual al gîndirii despre literatură, o astfel de rigoare terminologică ni se pare producătoare de iluzii. Echivocurile create în critică de limbajul comun nu sînt ușor de evitat. Riscul e mai mic decît cel al geometrizării aparente sau decît acela pe care îl comportă cea mai facilă atitudine : împrumutul de termeni ce ascunde idei aproximative și obosite.

Cu privire la termenii fundamentali, situația e relativ simplă în estetica literară, mai incertă în cea generală. „Contemplare“ și „contemplatori“ nu mai sînt acceptabili. Nu numai pentru sursele neoplatonice și pentru diversele asociații ce le trezesc, ci, mai ales, pentru că implică o pasivitate dezmințită de tot ceea ce știm despre contactul cu opera de artă. Cerut uneori de sensul strict economic și sociologic al întrebării, „consumatorul de artă“ e un termen puțin satisfăcător estetic. Pentru actul respectiv, „consumul“ de artă ar fi evident inadmisibil. Fără a fi pe deplin mulțumitori, termenii de receptare și de receptor, utilizați și în lingvistică, se arată mai puțin supărători. Pentru receptarea literară, limbajul comun e suficient cînd ne oferă „lectură“ și „lector“.

Receptor și lector : cadrul general

Separația dintre estetică — disciplină generală — și problematica specială a esteticii literare e cu neputință în chestiunile privitoare la contactul cu opera literară, așa cum nu se putea realiza în nici una dintre categoriile de probleme discutate anterior. Pentru cadrul general al problemei, excelentul capitol din *Estetica* lui Vianu își păstrează — cu firești fisuri de detaliu — soliditatea și valabilitatea. Vom relua unele dintre problemele puse în discuție de Vianu, în măsura în care le cer condițiile lecturii.

Aspirația legitimă la rigoare a avut în domeniul contactului cu literatura consecințe paradoxale, a îndemnat la

„obiectivizarea“ subiectivului, la tratarea exclusiv lingvistică a receptării. Psihologia a fost izgonită, ca şi sociologia. Paginile care urmează vor stărui asupra imposibilităţii de a izola şi pe acest teren un plan exclusiv lingvistic, vor constata interferenţele psihologice şi sociologice. Trebuie însă amintite de la început două opinii, cu atît mai interesante, cu cît aparţin unor cercetători marcanţi, dar cu orientări şi structuri foarte diferite : „Tradiţia semiologică structurală de pînă astăzi, urmînd dogma descrierii sincronice şi obiective — scrie Eco — şi-a centrat atenţia asupra mesajului şi codurilor. Problema receptării era relegată printre slăbiciunile psihologice... lăsate cu inima uşoară *(con sollievo)* pe seama filologiei, sociologiei, preocupărilor romantice cu privire la procesul creator. Suspiciunea de a te interesa nu de structura codului sau mesajului, *ci de cea a receptării,* era suficientă pentru lansarea de excomunicări“ [1].

Chomsky constată şi el într-o notă la *Lingvistica lui Descartes :* „Să ne amintim că avem de-a face cu o perioadă (secolul al XVII-lea, *n.n.)* care nu cunoştea încă divergenţele dintre lingvistică, filozofie şi psihologie. Insistenţa cu care fiecare dintre aceste discipline caută să se «emancipeze» de orice contaminare cu celelalte două constituie un fenomen ciudat de modern. Şi aici, în cercetările sale actuale, gramatica generativă se reîntoarce la un punct de vedere mai vechi care, în cazul de faţă, se referă la locul lingvisticii printre celelalte discipline“ [2].

Există un unghi estetic al receptării. El nu poate fi izolat etanş. Nu se *reduce* la nici una dintre disciplinele enumerate de Eco sau Chomsky, dar le solicită frecvent.

O întrebare de principiu, pe care partizanii „receptării fără psihologie“ o vor considera anacronică : în ce măsură se poate vorbi de o psihologie diferenţială a receptorului ? Domeniu interdisciplinar, aşa cum este stilistica în raport cu lingvistica, psihologia artistică descoperă potenţarea diferită

---

[1] U. Eco, *La struttura assente,* p. 369.
[2] N. Chomsky, *La linguistique cartésienne, suivi de La nature formelle du langage* (trad. E. Delannoe şi D. Sperber), Ed. du Seuil, 1969, p. 18.

a unor funcții comune. Conceptul schopenhauerian despre geniul de esență diferită a fost înlocuit de cel al structurii specific artistice, comportînd nenumărate variabile, deci nenumărate tipuri.

O structură specifică a receptorului e greu de aflat. Cîteva condiții minimale referitoare la sensibilitate și intelect sînt postulate diferit în diferitele arte. Există arierați în stare să asculte și să se pasioneze pentru muzică ; sînt însă incapabili să se apropie de literatură și trec cu greu pragul alfabetizării. O ierarhizare intelectuală a artelor cu acest punct de pornire ar fi puerilă. Se cere doar un prag minim. Un apolog al lui Voltaire vorbește despre orbii care se pretind experți în culoare, fiind ironizați de surzi. Dar aceștia cer să li se recunoască dreptul de a judeca muzica.

Raportul dintre congenital și dobîndit prin exercițiu funcționează și aici, alimentînd o străveche dezbatere. O deficiență senzorială se corectează în anumite limite cînd nu are bază organică, leziuni cu consecințe ireversibile. Dar deși își poate corecta în oarecare măsură afonia, afonul nativ nu se va transforma în critic muzical sau în auditor cu percepții rafinate.

Contactul cu literatura cere un minim de normalitate intelectuală. Trebuie să pornim de la ficțiunea unui cititor mediu și normal, conștienți că, pe toate căile, factorii de variabilitate vor asedia acest concept aflat în echilibru instabil. Diferențele de tip și cultură, schimbările de gust contrazic toate conceptul de cititor mediu. Ca o ipoteză de lucru, conceptul se referă la minimul de dezvoltare intelectuală care să permită cititorilor — în condiții de pregătire egală — accesul la lecturile dificile, la proza lui Thomas Mann, la poezia lui Ion Barbu. Ne referim la cititorul modern și adult.

Punem deci în paranteză pentru moment planul filogenetic, istoric, ontogenetic. Receptorul din zilele noastre presupune, dincolo de un lanț istoric, procesul anterior de formare a simțului artistic. Aici, mijloacele de investigație sînt aproximative și indirecte. Faptele cele mai vechi de istoria artei, picturile parietale, nu ne pot spune prea mult. Sînt relativ recente, în raport cu evoluția antropoidului. Și nu

avem cum să ştim în ce măsură frescele de la Lascaux, ce ni se par artistic uimitoare, au comportat pentru privitorul aflat pe aceeaşi treaptă cu artistul din peşteră rudimente de comunicare individualizată, dacă ele nu au fost dominate de funcţia magică sau nu au fost menite exclusiv să acţioneze asupra vînatului.

Putem reconstitui doar schema acestui proces, în care făurirea de obiecte diferenţiate a creat şi un receptor în stare să perceapă diferenţele calitative, în care practica şi automodelarea s-au influenţat reciproc. Procesul a fost descris într-un magistral text din tinereţe al lui Marx.

„Pe de altă parte şi exprimînd acest lucru din punct de vedere subiectiv : aşa cum abia muzica trezeşte simţul muzical al omului, aşa cum cea mai frumoasă muzică *nu* are sens pentru urechea nemuzicală, (nu) este obiect pentru ea, deoarece obiectul meu poate fi numai confirmarea uneia din forţele mele esenţiale, neputînd deci exista pentru mine decît aşa cum forţa mea esenţială există ca aptitudine subiectivă pentru sine... De aceea *simţurile* omului social sînt altele decît cele ale omului nesocial ; abia prin complexitatea obiectiv desfăşurată a esenţei umane se dezvoltă în parte şi, în parte, se produce complexitatea simţurilor *umane* subiective, ca o ureche muzicală, un ochi care percepe frumuseţea formei, într-un cuvînt, *simţurile* capabile să perceapă plăceri omeneşti, adică simţuri care se confirmă ca forţe esenţial *umane*. Căci nu numai cele 5 simţuri, ci şi aşa-zisele simţuri spirituale, simţurile practice (voinţa, dragostea etc.), într-un cuvînt, simţul uman, umanitatea simţurilor ia naştere abia prin existenţa obiectului *său*, prin natura *umanizată*. Dezvoltarea celor cinci simţuri este o muncă a întregii istorii universale de pînă acum" [1].

Schema implică şi un receptor adult, lucru în special valabil pentru literatură, unde precocitatea în creaţie şi receptare rămîne excepţională. Cazul Rimbaud e mereu citat şi pentru raritatea lui. Uimitoarea concentrare în timp a „cazului Rim-

[1] K. Marx, *Manuscrise economico-filozofice*, în *Marx-Engels despre artă şi literatură*, E.P.L., 1953, pp. 34—35.

baud" se referă la un adolescent. „Copiii-minune" sînt greu de conceput în literatură. Căutarea spontaneității lipsite de amprenta socială și culturală i-a făcut pe suprarealiștii noștri să popularizeze în *Unu* fabulațiile și onirismele unui copil. În afară de aceste căutări la limită, copilul-minune, restructurator original, e un mit. Nu numai în literatură. În arta care comportă cele mai frecvente exemple de precocitate în contact și interpretare, cazul Mozart — caz-limită — se referă totuși la formarea unui artist cu incomparabile calități native. Compozițiile lui Mozart de la șapte ani au interes anecdotic și reprezintă exerciții. Mozart devine Mozart pe la 16—17 ani. Precocitatea creației plastice se discută în aceiași termeni. În 1966, expoziția jubiliară Picasso cuprindea și lucrări din preadolescența artistului, uimitoare prin virtuozitate și prin siguranța gestului, totuși exerciții.

Pe planul receptării, situațiile sînt corespunzătoare. Condiții congenitale sau de mediu cultural pot favoriza contactul, pot permite o rafinare a lui, înmulți cunoștințele. Pot produce și o indigestie artistică. Grija geloasă a unor părinți ambițioși care își supraalimentează cultural progeniturile, sau pur și simplu contactul pretimpuriu și excesiv cu un mediu artistic au uneori efecte paradoxale. Blazarea față de artă a unei fiice de pictor, dintr-un roman al lui Huxley, poate fi confirmată de exemplele multor copii de artiști. În alte cazuri curent citate, astfel cel al lui Ruskin, există efectiv o precocitate în contactul cu arta. E o problemă de estetică și de educație în fiecare artă : în ce măsură sensibilitatea senzorială și informația permit efectiv receptarea precoce a operelor, aprecierea — care să nu fie mimare — a valorilor. În literatură, precocitatea în ultimul sens e cu totul excepțională. Gide ne vorbește cu oarecare regret în paginile lui de memorialistică de „plăcerea stupidă" cu care a citit în copilărie cărțile contesei de Ségur. Confuzia valorilor e situația normală.

O veche ceartă între pedagogi de o parte, scriitori și critici de alta, s-a clădit astfel pe nisip. Dorința scriitorilor și criticilor de a asigura o calitate minimală literaturii pentru copii e legitimă, *pedagogic* indispensabilă. Educația artistică

e un proces, și lecturile cu semn estetic pozitiv favorizează discernămîntul care se va afirma ulterior. Pentru preadolescent, capodoperele și inepțiile pot avea însă preț egal. Lectura adultului redescoperă. Verifică la Jules Verne libertatea invenției, în ciuda stereotipiilor, constată cu surpriză melancolică construcția primitivă a lui Karl May. — „Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mișcară / Povești și doine, ghicitori, eresuri, / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară / Abia-nțelese, pline de-nțelesuri" —. Asociațiile copilului și ierarhizările lui sînt — de regulă — extraestetice.

Schema lectorului adult se referă și la modificările bătrîneții. Nu vorbim de senilitate. Intervine și aici varietatea tipurilor și situațiilor individuale care zdruncină schema „adultului mediu". Există „sexagenari" cu interes genuin și proaspăt pentru autorul necunoscut, pentru formula necunoscută. Lovinescu nu poza cînd primea pe oricine în Strada Cîmpineanu și acorda credite, uneori neacoperite. În alte cazuri preferințele se manifestă în deghizări greu de identificat. Este snobismul omului în vîrstă, doritor să fie sau să pară sincronizat, „dans le vent", supralicitîndu-și receptivitatea. În medie, receptivitatea diminuează cu vîrsta, nu pentru că ar diminua neapărat capacitatea de a aprecia valoarea unei formule noi, dar pentru că se atenuează interesul pentru ceea ce deranjează obișnuințele artistice. Făcîndu-și vizita de candidat academic la Royer-Collard, Vigny nu a fost primit de bătrînul academician, care i-a comunicat de după ușă că nu-i cunoaște versurile, că, la vîrsta lui, „nu mai citește, ci recitește".

În acest sens, e legitimă pretenția tinerilor scriitori de a fi judecați de cei — contemporani cu ei sau mai în vîrstă — cu interesul treaz pentru noutate. S-ar putea adăuga însă că scrierile care nu sînt doar „noi" nu au decît de cîștigat din raportarea la o scară de valori verificate. *„Je ne me prens gueres aux nouveaux, pource que les anciens me semblent plus pleins et plus roides"*, scrie Montaigne. Compararea unui debutant cu numele răsunătoare, în ciuda exuberanței laudative a criticii amicale, e zdrobitoare și neindicată. Integrarea într-o scară de valori „pline și solide" încearcă sunetul monedei. Cartea artistic existentă rezistă la probe.

Receptarea implică plasarea acestui ipotetic adult mediu într-o situaţie minimal favorabilă, pretinde un număr de condiţii care împiedică factorii perturbatori sau contribuie activ, favorizînd contactul estetic.

Unele sînt exogene, se referă la creaţie, difuzare, execuţie. Mai toate aspectele pe care Vianu le discută în capitolul despre „structura operei" au cîte o dimensiune aplicabilă la receptare, în special cele referitoare la „unificare şi izolare". Construită şi prezentată ca un tot, opera e separată de cadrul practic şi cotidian, îşi reliefează prin mijloace de tip felurit specificitatea timpului, spaţiului, relaţiilor.

„Izolarea", respectiv orientarea atenţiei spre un alt tip de comunicare, e obţinută prin mijloace aparent modeste. Rama şi soclul, în pictură şi sculptură, scena — camera cu un perete lipsă — , cortina, cele trei lovituri, stingerea luminilor şi reflectoarelor în teatru. Direcţii contemporane ale regiei renunţă uneori programatic la izolare, anulează aparatura şi solemnitatea contactului. Actorul în sală, reprezentaţia cu cortina tot timpul ridicată, unele artificii scenografice operează în acest sens. Într-un spectacol Shakespeare al unei trupe engleze, actorii apăreau în tricouri de acrobaţi şi se costumau sub ochii publicului. Regăsim în teatru jocul cerebral de dizolvare a ficţiunii, pe care l-am întîlnit în literatura contemporană. Dar, în ciuda diversităţii contradictorii de tendinţe care — în arta contemporană — face aproape imposibile enunţurile generale, persistă mijloacele de pregătire a publicului, privitorului, auditorului pentru un nou tip de comunicare. Necesitatea lor se verifică în decepţia iritată cu care întîmpinăm o reclamă deghizată în film artistic sau în şansonetă transmisă la radio.

În formele ei nonbibliofile, literatura posedă mai puţine, mijloace de încadrare izolatoare. Mai puţine, dacă ne gîndim la manuscrisele copiate policrom şi cu înluminuri. Dar, împotriva exigenţelor de ieftinătate, chiar şi ediţia de buzunar respectă cîteva condiţii de punere în pagină, de păstrare a cadrului alb, a paginii de gardă, care corespund aceleiaşi intenţii, echivalată cu o minimă demnitate artistică. Cu excepţia unor colecţii în care prezentarea e total sacrificată rentabi-

lităţii, se renunţă mai curînd la soliditate decît la cadrul izolat. *„Le livre de poche“, „Idées“, „Mentor Books“, „Dell Books“* sînt rău broşate, bine prezentate. Aici intervine însă acţiunea înjositoare pe care o are reclama. Se manifestă în special în ilustraţiile de pe copertele colecţiilor „populare“. E o manieră americană, imitată şi de unele edituri europene. Hemingway şi Faulkner apar cu ilustraţii de copertă ale căror conţinut şi factură — nuduri violent policrome — nu-i diferenţiază prin nimic de „seria neagră“. Am găsit întîmplător o prelucrare italiană a *Jurnalului unui seducător* de Kierkegaard, apărută într-o asemenea colecţie şi avînd o copertă de literatură pornografică. În afara confuziei permise de titlu, n-am priceput interesul comercial al operaţiei. În astfel de condiţii, izolarea pregătitoare dispare o dată cu demnitatea.

Vorbind de cele două căi de comunicare a literaturii, a trebuit să abordăm în trecere şi consecinţele lor asupra receptării literare (termenul de „lectură“ nemaiputînd fi folosit pentru a doua cale). La imprimarea pe disc, încadrarea izolatoare persistă chiar în operaţiile pregătitoare şi în textele însoţitoare, care au drept scop principal comunicarea unui minim de informaţie de istorie literară. Formele radiofonice şi televizive de difuzare a literaturii încearcă şi ele o încadrare în general sonoră : astfel sînt „cortinele muzicale“, care la radio şi televiziune au devenit semnale pentru un anumit tip de emisiune.

Am discutat anterior sensul cultural pe care-l capătă acest nou flux de literatură (care, de altfel, include doar excepţional lucrările mai vaste). Din punctul de vedere al detaşării pregătitoare, al unei situaţii estetice care să înlesnească contactul cu literatura, este evident că nici un auxiliar sonor-cortină sau subliniere muzicală, pauze etc. — nu poate compensa suficient dezavantajele. Lectura e — în genere — un *act* de alegere. Devine şi obişnuinţă, o formă benignă de toxicomanie. O constată butada din titlul lui Valery Larbaud : *Ce vice impuni, la lecture*. Impresiile de călătorie ale unuia dintre cei mai cultivaţi romancieri ai secolului — Aldous Huxley — ni-l descriu căutînd avid, într-o croazieră pe Pa-

cific, texte imprimate de orice fel, descoperind „cantitatea uriașă de literatură proastă care există pe lume“ și citind cu voluptate articole dintr-o enciclopedie populară. Totuși, fără a fi rară, lectura-tranchilizant, lectura-drog, constituie o situație periferică. De regulă, lectura comportă o alegere — bună, rea — și o punere în situație. Fluxul sonor ne împresoară prin difuzoare și tranzistoare. Literatura receptată fragmentar și întrerupt de la tranzistorul pasagerului din autobuz riscă să se degradeze, să treacă de la mesaj la zgomot. În acest sens și-a exprimat odată Vianu teama de consecințele cultural nefaste a ceea ce denumea „invazia documentului...“ [1]. Avantajul cert al unor mijloace tehnice de difuzare mai largă și mai direct accesibilă decît tiparul comportă riscuri. Nu ne putem întoarce la difuzarea prin manuscrise. Dar există o formulare metaforică despre entropia culturală, despre devalorizarea mesajelor într-un uniform sunet de fond, care solicită atenția.

Condițiile endogene a ceea ce s-a denumit atitudine estetică sînt menite să unifice atenția, s-o polarizeze spre receptare. Și aici intervin diferențele individuale, tipurile, situația momentană, care relativizează conceptul de „condiție medie“. Artele spectacolului sînt favorizate. Obțin condițiile cenestetice și concentrarea atenției, imobilizîndu-l pe spectator și pe auditor în sala întunecată sau cu lumină voalată. Pentru *mass-media*, spectacolul are loc „într-un fotoliu“, dar își păstrează coordonatele. S-a scris mult despre capacitatea televizorului de a-și țintui ore întregi privitorii. Receptarea literară, chiar cînd nu e audiție fragmentară, cînd e lectură, nu beneficiază neapărat de condițiile optime ale mesei de lucru luminată judicios. Lupta cu timpul a omului modern înmulțește cititorii din autobuz și de pe scara rulantă a metroului. Aria acestor lecturi e în general limitată la gazete și la cartea de aventuri. Cititorul de poezie în poziția acrobatică ar fi o apariție bizară. Deosebirea există însă. Lectura are exigențe mai modeste de „punere în situație“ decît alte arte. Pretinde,

---

[1] *Literatură și document*, în volumul *Generație și creație*, Alcalay, Biblioteca pentru toți, 1946.

ca şi celelalte, un minim de condiţii negative, respectiv un tonus afectiv şi intelectual lipsit de factori perturbatori. În manuscrisele sale din tinereţe, Marx a remarcat că omul, pradă instinctului şi lipsurilor, recade în stadiile anteartistice, nu mai vede „forma umană a hranei". Orice cauză perturbatoare de ordin cenestetic, intelectual, afectiv îngreunează sau face imposibilă receptarea. Cauzele cu acţiune surdă pot fi compensate însă de unificarea atenţiei şi de euforia receptării. Lectura sau audiţia se transformă în terapeutică. O confirmă fapte banale sau experienţe medicale, nevralgiile uitate sau suportate prin lectură, audiţiile muzicale care potolesc anxietăţile psihopaţilor. Ne aflăm încă în afara esteticului ; este o concurenţă de stări psihice care se pot substitui sau voala una pe alta după un raport de intensitate.

În receptare, Vianu a distins elementele estetice de cele extraestetice. Separarea esteticului de extraestetic la nivelul elementelor, al componentelor e îndoielnică. Dar înainte de a o discuta, trebuie semnalată tendinţa de a ignora emoţia estetică sau de a o nega pur şi simplu. Emoţia e considerată de amintita tendinţă spre rigoare drept un concept confuz, psihologizant.

Nu vom intra în problema metodologică a psihologiei, în marea ceartă pentru sau împotriva introspecţiei. Dezbaterea e exterioară obiectului nostru. Să amintim doar că paralel şi după ce psihologia „behavioristă" americană a propus cea mai consecventă renunţare la planul interior, acesta a persistat şi în cîteva direcţii fundamentale ca psihanaliza sau fenomenologia.

„Receptarea fără emoţie" reprezintă o încercare de a evita chirurgical, prin amputare, un teritoriu încă neprecis. Dimensiunea afectivă nu poate fi însă izgonită din contactul cu literatura, pentru că nu există stare de conştiinţă neutră. Cu atît mai puţin poate fi neutră receptarea unei comunicări individualizate. Tendinţa de cerebralizare în arta contemporană e un fapt. Se răsfrînge şi în actul receptării. Dar nici audiţia lui Boulez sau Pousseur, nici lectura lui Claude Simon nu sînt afectiv neutre. Şi receptorii contemporani nu se reduc la auditorii lui *Mon Faust* de Pousseur-Butor sau la lectorii

lui Claude Simon. Emoţia artistică e un concept cu zone încă obscure — ca multe concepte estetice. N-o mai putem discuta în termenii lui William James sau ai esteticii *Einfühlung*-ului. Dar e o dimensiune a receptării. Ar fi simplificator şi deci deformator ca, din dorinţa de a formaliza, să încercăm o definiţie a operei de artă redusă la structuri de stimuli intelectuali, văduvită de capacitatea de a genera diferenţiat, de a orienta emoţii care se vor colora diferit după individualitatea receptorului. Formalizarea prin amputare poate da iluzia unei etape superioare prin rigoare. Eliminînd arbitrar, operaţia seamănă cu iniţiativa citată o dată — în alt context — de către Camil Petrescu — , cu reducerea lui *El Zorab* la versuri esenţializate: „Arabul s-o mîniet şi pe cal l-o tăiet".

Sprijinirea pe texte din Vianu ar fi nejustificată. Vianu a refuzat psihologizarea implicată în estetica *Einfühlung*-ului, aşa cum a refuzat asociaţionismul estetic al lui Fechner. Acest sens îl au frazele incisive îndreptate împotriva vechiului concept de emoţie. Dar a făcut-o pentru a identifica o noţiune specifică de emoţie estetică.

„Psihologismul estetic — scrie Vianu — a fost moştenitorul direct al misticismului estetic. Ce nume deci putea fi dat acelei stări instantanee şi intense, al cărei concept fusese pregătit în lunga perioadă mistică ? Nici un altul decît numele de *emoţie*, adică al afectului desemnat prin însuşiri de scurtime şi forţă. Vechea idee a revelaţiei mistice prin frumuseţe şi artă a trăit mai departe în noţiunea emoţiei estetice.

Socotesc că este una din cele mai importante teme ale cercetării contemporane revizuirea acestui vechi bun tradiţional" [1].

Argumentarea care urmează îndată arată limpede că Vianu nu a negat latura afectivă a receptării, ci înţelegerea ei în spiritul mistico-psihologizant, ca „o simplă stare afectivă, puternică, dar unică şi trecătoare" [2]. Ceea ce combate este ipostazierea emoţiei estetice, concepută doar la singular. E afirmată „pluralitatea emoţiilor trezite de artă", sprijinită

---

[1] T. Vianu, *Estetica*, p. 380.
[2] *Ibidem*, p. 380.

pe situații diferite, pe lectura poemului sau pe audiția muzicală. Se susține diversitatea stărilor afective, care se diferențiază după detaliile operei receptate: „Emoția estetică le însoțește tot timpul și se înnoiește în fiecare moment“ [1].

De aceea, Vianu vorbește de „o serie de emoții estetice coextensive cu durata perceperii lor“ [2].

Psihologizarea nediferențiată a receptării e la fel de inacceptabilă ca și lingvisticizarea sau sociologizarea. Așezarea esteticului și a psihologicului — , *recte* a afectivului — în sfere exclusive e tot atît de inacceptabilă ca și eliminarea oricărui punct de vedere lingvistic din teritoriul folosirii artistice a cuvîntului, ca și ignorarea programatică a faptului social pe care-l constituie producerea și receptarea artei. Nu sîntem obligați să alegem între amputare și nediferențiere.

Contestarea conceptului de emoție artistică și o severă punere în discuție a conceptului însuși de emoție, considerat drept o prejudecată persistînd în „psihologia academică“, se întîlnesc la un psiholog gestaltist. Rudolf Arnheim este poate prezența cea mai originală — cel puțin în psihologia artei — a ceea ce se poate numi ariergarda gestaltismului. În *Toward a Psychology of Art* (1966) — formularea textului e caracteristică pentru starea încă necoagulată a disciplinei — Arnheim respinge termenul și conceptul de emoție pentru neclaritate. „Termenul se referă aproape la orice... la dorințe, atitudini, judecăți, reacții, intuiții, opinii, factori perturbatori... Psihologia academică este împinsă să denumească emoție anumite stări, pentru că este obișnuită să distribuie toate fenomenele psihice în cele trei compartimente ale percepției, motivării și emoției...“

Percepția fiind — după Arnheim — un proces activ, emoția, pe care el preferă s-o denumească „tensiunea nivelului de excitație produs de interacțiunea forțelor mentale“, este doar un efect al acestor forțe. Numai cercetarea percepției este pentru el esențială și științific productivă. Iar afec-

[1] *Ibidem*, p. 382.
[2] *Ibidem*, p. 383.

tele produse de contactul cu arta — fie că e vorba de plăcerea artistică, fie de stări mai complexe — rămîn în cadrul percepției obișnuite.

Să remarcăm că, deși Arnheim nu vrea să reducă disputa la terminologie, convingătoare e mai ales denunțarea vagului terminologic. Psihologul gestaltist subliniază pe bună dreptate că emoția nu e izolabilă, așa cum nu e izolabilă „intuiția pură", nonafectivă. Dar devenită „tensiune a nivelului de excitație", emoția nu-și pierde specificitatea. Schimbarea denumirii nu anulează culoarea afectivă a fenomenelor psihice.

Ne-am ocupat de specificitatea afectelor generate de artă în alte pagini din acest volum [1].

Dar chiar arta epocii noastre, evident mai cerebralizată (trăsătură valabilă, de altfel, numai statistic și comportînd excepții numeroase), poate fi oare caracterizată prin sterilizare sau neutralitate afectivă ? Cîteva direcții estetice cu filiație lingvistică ori semiologică pun în paranteză afectul — așa cum procedează frecvent cu valoarea sau cu unghiul istoric. Încercările de a defini strict esteticul în limbajul mai precis al altor discipline nu sînt destul de concludente pentru a permite asemenea eliminări care fac greu de înțeles nu numai contactul cu Heine sau Vigny, dar și acela cu Apollinaire. Este un subterfugiu verbal să consideri drept „extraestetică" angoasa generată de lectura lui Kafka sau Beckett. Emoția e neformalizabilă. Aceasta pune în discuție capacitatea formalizărilor de a-și supune — cel puțin în stadiul actual — întreg cîmpul estetic. Nu permite să elimini o componentă din complexul senzorio-afectiv-intelectual pe care-l constituie lectura.

Ce ar putea explica eforturile, pînă la urmă bizare, de a nega latura afectivă a contactului cu arta ? Contribuie, fără îndoială, și reacția la excesele psihologizante și cerebralizarea — sensibilă pe atîtea planuri — a artei moderne. E greu să vorbești în aceiași termeni de contactul cu Chopin și cu Boulez, cu Caravaggio și cu Mondrian. Dar într-o epocă în care anxietatea e atît de simptomatic prezentă, iluzia unui contact

---

[1] A se vedea capitolele „Literar și nonliterar" și „Genuri".

neutru cu arta — corespunzînd cu iluzia unui univers scos din timp, suspendat în sincronie pură — are și un sensibil rol compensator. Încercarea de a înlătura dimensiunea anxietăților este și ea un produs al neliniștii.

Receptarea artei cunoaște situații fără corespondent cu comunicarea practică și teoretico-științifică. Discutînd o delimitare a literarului, am pomenit de contrapunctul afectiv, de cele două serii afective pe care le putem recunoaște în contactul cu literatura. Tonalitățile pot fi deosebite pînă la opoziție. Melancolia prezentă, evocarea, revolta, sarcasmul, înverșunarea se comunică pe fondul euforic al contactului cu individualitatea echilibrat constituită, cu planurile diferit luminate, cu un sistem verbal a cărui arhitectură complexă ne dă simultan impresia de necesitate și de libertate, de soluție cerută și descoperită.

Vianu consideră drept estetice afectele generate de alcătuirea intimă, de raporturile formale ale obiectului artistic, de conștiința valorii și a originalității lor. Aceste stări eterogene, Vianu le caracterizează „prin însumare", le consideră „cu neputință a fi reduse la o formulă unică". E posibilă însă separarea elementelor „estetice" de cele „extraestetice" în contactul cu o operă unitară ?

Printre elementele extraestetice sînt clasate și asociațiile culturale. Vianu citează cele două serii de asociații referitoare una la lumea păgînă, alta la cea creștină, pe care le trezește tabloul lui Tizian *Amor sacru și amor profan*. Pornind chiar de la acest exemplu, se poate remarca diferența dintre două situații posibile. Cel care utilizează tabloul lui Tizian numai pentru a construi o opoziție între cele două culturi pierde contactul estetic cu opera pe care o ia ca pretext. Dar sensul alegoriei e pierdut și pentru acela care ar ignora semnificația și asociațiile implicate de prezența celor două figuri alăturate, Venus și Fecioara Maria. Interlocutorul unui japonez, destul de cultivat, dar cu pregătire mai mult tehnică, își arăta uimirea descoperind că aluzii la personaje biblice socotite atotcunoscute erau ignorate de intelectualul japonez. Accesul la o mare parte din plastica, literatura și muzica Occidentului îi era astfel închis acestuia.

Vom reveni îndată la lecturile care pretind referinţe culturale. În toate acele cazuri, contactul estetic e îngreunat, împiedicat chiar de ignorarea sistemului de referinţe. Dacă nu ne reîntoarcem la conceptul de poezie pură, pe care îl preconiza în deceniul al treilea al secolului nostru abatele Brémond, dacă nu separăm conţinutul mesajului de organizarea lui într-o individualitate ireductibilă, e clar că asemenea tipuri de literatură rămîn fără contact estetic în măsura în care lipsesc asociaţiile culturale.

Vianu clasa emoţiile extraestetice în „obiective", „reactive", „dispoziţionale". Exemplificînd cu *Regele Lear*, considera obiective sentimentele retrăite de spectator şi cititor în consonanţă cu personajul : mînia şi disperarea lui Lear. Reactive sînt răspunsurile afectivo-etice, simpatia şi mila pentru Lear, condamnarea lui Goneril şi a lui Regan. Emoţiile dispoziţionale creează o ambianţă afectivă, „un sentiment general de răscolire şi înălţare".

La un nivel inferior, preartistic de receptare, caracterizat prin confuzie mimetică şi fixare asupra anecdoticului, asemenea afecte sînt extraestetice, cum este întreg contactul cu opera : „Era o fată săracă şi iubea un general" e rezumatul Aidei oferit elevelor sale de către o profesoară de muzică de pe la 1930. La nivelul acesta, care n-a descoperit încă noţiunea de ficţiune posibilă, Iago e injuriat şi Othello compătimit cu glas tare.

Putem separa însă „extraartisticul", „metaartisticul" de artistic, putem considera că, oricît ar fi de indispensabile, asociaţiile culturale nu sînt decît condiţii prealabile ale receptării artistice, că rămîn în vestibulul ei ? Aceasta ar presupune o reducere a emoţiei artistice la intuirea formei, reziduu al esteticii contemplative. Ar presupune şi posibilitatea unei delimitări stricte a esteticului de anestetic, separarea de straturi sau izolarea unui punct de vedere nealterat de altul. Esteticul şi nonesteticul, literarul şi nonliterarul n-au însă frontiere certe, se unifică în jurul unor puncte de coagulare în care caracterele diferenţiale au intensitate, se amestecă în zonele periferice.

Receptarea artistică nu e o stare psihică pură, fără interferențe, de felul extazului mistic. Se produce în infinitatea de condiții diversificatoare, de la lector la lector, de la stare momentană la stare momentană. Relativitatea schemei „cititorului mediu în condiții medii“ e infirmată și cînd o abordăm din unghiul acesta al emoției și asociațiilor. Ceea ce nu justifică nici relativismul sofisticat, nici pulverizarea psihologizantă. Amîndouă atitudinile ignorează sursa cu configurație preexistentă pe care o constituie opera. E o configurație de stimuli intelectuali, de asociații, de potențialități afective. Ele sînt concretizate, nuanțate, diferențiate de nenumărații factori ai receptării individuale. Cînd interpretarea și comentariul contrazic flagrant direcția imprimată de operă, ele ni se par inacceptabile. Așa ar fi un rege Lear, personaj bufon. În acest sens, trăirea deznădejdii lui Lear și simpatia spectatorului nu sînt în sine anestetice. Ar fi anestetice dacă ar rămîne singura reacție — potențată eventual de faptul că spectatorul cunoaște din proprie experiență un caz de ingratitudine filială. Atitudinea estetică implică receptarea sub unghiul propriu de refracție a întregii arhitecturi de stimuli intelectuali, asociativi și emotivi, apreciați ca valoare. Comportă o scară cu nenumărate trepte, mergînd de la lectura sau vizionarea ingenuă, dar sesizînd unitatea configurației de stimuli, pînă la contactul critic — și el cu nenumărate trepte și unghiuri de refracție. Comportă deci, în cazul care ne preocupă, tipuri diverse de lectură.

Lectură și lectori

Situarea lecturii între celelalte modalități de receptare artistică cere să ne referim și din acest unghi la diferențele dintre plastică și literatură. Pornind de la operă — de la chestiunile arhitectonice — , am putut constata că distincția e încă estetic productivă, deși atenuată de căutările contemporane în plastică sau literatură și inaplicabilă în sinteze de

activități artistice ca teatrul, pantomima, filmul. Distincția e productivă și din unghiul receptării. Caracterizează situația lecturii.

Obiecțiile și corectările aduse în cele două secole de după Laokoon s-au sprijinit în special pe momentul receptării, au insistat asupra caracterului de durată și progres pe care-l are contactul cu tabloul, sculptura sau monumentul. Pentru Vianu, la nivelul receptării dispare diferența dintre spațial și temporal : „Spațială nu poate fi o operă de artă decît mai înainte și independent de receptarea ei. Din acest moment, chiar operele picturii, sculpturii și arhitecturii devin evenimente ale conștiinței și se integrează în ordinea temporală" [1].

Percepția plastică e însă de la început globală și există unitar cu această caracteristică, chiar dacă simțim nevoia detalierii. Un test foarte simplu poate verifica deosebirea pentru oricine e dispus să sacrifice o planșă dintr-un album de artă. Să decupăm planșa transversal sau longitudinal și să încercăm să reconstituim întregul, privind succesiv fragmentele în ordinea adoptată. Chiar pentru planșele cunoscute, percepția — ajutată palid de fixările aproximativ imagistice, abstractizate în reprezentări — se încheagă cu greu. Nu se organizează în cazul operelor puțin cunoscute sau necunoscute. Avem nevoie de percepția globală pentru a raporta la ea detalierile care punctează familiarizarea cu o operă plastică — în contactul efectiv cu opera sau în contactul mediat cu albumul de reproducere. Toate albumele folosesc detaliile ; nici unul nu se poate mulțumi cu ele.

Percepția literară și cea muzicală există exclusiv ca durată. În muzică, adesea partitura limitează libertatea interpretării, indică prin corespondențe de metronom timpul execuției. Chiar în lipsa indicațiilor, marginea de dilatare sau de restrîngere a duratei e redusă. O interpretare foarte liberă poate trata un allegro mai aproape de presto, dar nu ca pe un andante. Timpul lecturii literare are durată foarte variabilă, după nenumărați factori individuali. Se alcătuiește uneori din lecturi fragmentare, dispersate pe lungi intervale. Lec-

---

[1] *Ibidem*, p. 382.

tura ca act unitar, receptarea întregului se acumulează în timp, cu verificări și corectări de impresii, cu ezitări firești.

Supunere și fascinație sau act voluntar, selectiv — lectura e exigentă, solicită atenția fără împărțiri și concesii. R. Escarpit formulează această caracteristică drept o „diferență fundamentală" în raport cu alte arte : „Să observăm aici o diferență fundamentală între literatură și «artele frumoase» : în timp ce muzica și pictura pot servi drept decor, eventual drept context funcțional pentru existența activă, pentru că ele nu pretind decît o parte a atenției, lectura nu lasă simțurilor nici o margine de libertate și absoarbe totalitatea conștiinței, făcînd din cititor un neputincios". [1]

Enunțată astfel, observația e numai în parte adevărată, pretinde în orice caz corectări. Îmi pare o scăpare a condeiului să spui că „muzica și pictura nu pretind decît o parte a atenției". În amîndouă cazurile, contactul complet este cel puțin la fel de exigent, merge la forme aproape extatice de concentrare. Nu numai snobii închid ochii la concert și împrumută atitudinile credinciosului în biserică, atitudini care au stîrnit verva malițioasă a lui H. de Montherlant. Bach și Rembrandt pretind cu gelozie o fixare totală a atenției. Dar, printr-un transfer de funcții, muzica și plastica pot servi, într-adevăr, drept decor sau „context" funcțional în existența activă, ceea ce literatura — legată de concept și de semnificația precisă — nu o poate face fără să se autoanuleze. Cel care rezolvă probleme de matematică ascultînd muzică, nu o recepteză propriu-zis. Dar sigur este că o conferință sau un poem l-ar deranja. Literatura e o amantă geloasă. Nu se mulțumește cu funcția umilă de fundal sonor decît în cazul în care pune semnificația în paranteză și se transformă tot într-un fel de muzică ; în sonoritate ritmată. Putem să ne concentrăm atenția într-altă direcție și să ne lăsăm legănați de un poem recitat într-o limbă necunoscută.

Un om de mare finețe și cultură obișnuia să spună în tinerețe că poate recunoaște pe un romancier adevărat după primele fraze. Nu știu dacă și-a susținut și mai tîrziu para-

---

[1] R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, P.U.F., 1968, p. 119.

doxul. Ceea ce recunoștea cu adevărat era doar o anumită *aisance*, o siguranță elegantă a gesticii care putea coincide sau nu cu valoarea întregului. Există romane de Balzac care demarează greu.

Memoriile lui Lovinescu ne oferă exemplul notabil al procesului îndelungat pe care l-a constituit o primă impresie, aprecierea unui romancier debutant. Faptul că e vorba de *Ion* al lui Rebreanu, că cititorul a fost un critic cu receptivitatea lui Lovinescu, că Lovinescu l-a descoperit efectiv pe Rebreanu, în sensul că l-a apreciat după criterii și în termeni confirmați de jumătatea de secol care a urmat, toate sporesc semnificația întîmplării. Cînd i-a dat să citească lui Lovinescu manuscrisul lui *Ion*, Rebreanu publicase două volume de nuvele în care se lăsau doar vag bănuite *Ion* și *Răscoala*. Lovinescu ne povestește așteptarea înfrigurată a lui Rebreanu, întrebările telefonice cu voce gîtuită, răspunsurile rezervate. După o sută de pagini, lectura „mergea greu". Abia la un stadiu avansat al lecturii — „mistuite într-o zi" — a urmat elogiul nereticent, relevarea unui talent neobișnuit: „bucuria de a mă afla în fața celei mai mari creațiuni epice române". [1]

Chiar dacă ținem seamă de posibilul coeficient de fabulație, frecvent în memorii, situația e semnificativă pentru greutatea și durata unui contact unitar cu un roman. În *Ion*, narațiunea începe degajat, cu descrierea drumului, descriere reluată în final cu scopul, arătat de Rebreanu în *Mărturisirile* lui, de a da cărții circularitate, motivul permanenței. Nu dificultățile începutului au îngreunat probabil adaptarea, ci acea lentă acumulare pe care Călinescu a remarcat-o pe plan stilistic și din care se încheagă monumentalitatea prozei lui Rebreanu.

În scrierile de dimensiuni mai restrînse — în poem sau schiță — procesul își restrînge și el durata, dar rămîne proces, se constituie gradat.

În acest sens se remarcă deosebirile dintre prima impresie, dintre receptarea unui obiect nou în plastică și în literatură.

---

[1] E. Lovinescu, *Memorii*, II, Scrisul Românesc, Craiova, f.a., p. 5.

Cu privire la prima impresie, Vianu a remarcat diferențele în raport cu următoarele contacte, aspectul de șoc, raportul covîrșitor în favoarea emoției, ponderea redusă a aprecierii critice. Se poate observa că acest șoc e condiționat de o situare valorică prealabilă. Cititorul nespecializat are în general contact cu valori care, chiar cînd îi sînt necunoscute, sînt situate, consacrate. Într-o asemenea situație se află adolescentul care îl deschide prima oară pe Dostoievski. Cazul personajului dintr-un roman de Roger Martin du Gard, care descoperă *Les nourritures terrestres* fără să știe nimic despre autor și e fascinat de text, are probabilitate minimă. Sugestia culturală există, deși lectura nu implică neapărat o mecanică supunere la această sugestie. Personalitatea formată, lectorul mai avizat (nu neapărat critic profesionist), reacționează diferențiat, cu preferințe, uneori cu respingeri de valori consacrate. Totuși, contactul prim e pregătit. Înainte de a o vedea în muzeu sau de a o auzi la concert, opera are pentru noi o istorie sau măcar un semn, e clasată.

Contactul cu opera efectiv nouă comportă mai puțin șocul, cît încercarea de adaptare sau refuzul iritat. Thomas Mann a visat odată la ceea ce vor fi resimțit aceia care au asistat la prima dezvelire a *Judecății de apoi* în Capela Sixtină. Spiritul sagace și lucid a adoptat în acest caz ingenuitatea unui transfer de atitudini. Sentimentul capodoperei absolute, clasate, e creat de scurgerea secolelor. La nivelul mimetic, consacrarea naște admirație pe credit. „*Pour que je jouisse / Si c'est du Mozart / Que l'on m'avertisse.*" Contactul cu un nou limbaj cunoaște ca situație freoventă rezistența. Nu numai cea filistină. Pe la 1860, la reprezentațiile cu *Tannhäuser* de la Opera din Paris, nu fluierau doar membrii Jockey-Clubului, fluiera și Saint-Saëns ! Mai frecventă decît reacția conservatoare funcționează miopia, trecerea neglijentă pe lîngă valori nedescifrate. Discuția lecturii critice o poate arăta manifestîndu-se la nivelul Sainte-Beuve sau Gide. Situație mai rară, capacitatea de a descifra imediat un nou limbaj și de a-i aprecia valoarea, include de obicei cîțiva critici și cîțiva obscuri și devotați suporteri, așa cum a fost umilul Zborowski pentru Modigliani.

Prima impresie implică deci șocul descris de Vianu în cazul valorilor consacrate, adaptarea în cazul operelor noi. La lectură, latura șoc e dominată de cea a adaptării. Cît timp nu intervin snobismul și mimarea, atitudini ce intră în atenția unei cercetări psiho-sociologice, dar nu interesează estetic, prima impresie plastică are spontaneitatea contactului global. Este fie șoc emotiv și acceptare entuziastă, fie surpriză și acceptare, fie refuz iritat în fața unei opere care răvășește deprinderile, a *Domnișoarelor din Avignon,* de pildă. („Vrei să ne faci să bem petrol“, i-a spus despre acest tablou Bracque lui Picasso.) Ajutate de chei culturale, percepțiile următoare pot modifica impresia pînă la 180°. Prima percepție este însă în plastică o primă și globală impresie.

Prima lectură nu are acest caracter tranșant. Poate comporta și șocuri, acorduri sau dezacorduri profunde, reacții ca cea a lui Daniel de Fontanin față de *Nourritures terrestres.* Este însă mai mult efort de adaptare la un limbaj nou, familiarizare cu un nou sistem de referințe. Natura, tipul operei scurtează sau lungesc acest timp de adaptare. El există chiar pentru valorile clasate. Adolescentul de azi nu mai are a-l descoperi pe Beckett. Moda i-l impune. Cînd nu se minte, lectura lui *Comment c'est* nu e comunicare spontană, cere exerciții, o perioadă de adaptare.

Sub imperiul șocului emotiv, prima impresie e sumară. Termenul de parțial ar fi impropriu, pentru că nu există nici o receptare completă, mesajul unei opere nefiind finit și univoc. Dar în afara informărilor rapide, de uz modern sau practic, nici o receptare nu se realizează printr-un unic contact, cere reveniri.

Depășind stagiul de adaptare, lecturile succesive investighează. Descoperă ansamblul mascat la primul contact de noutatea limbajului și valorifică. Repetate, se fixează asupra mecanismelor parțiale, descoperă alte unghiuri. Paginile de critică intitulate sau avînd semnificație de „recitindu-l pe...“ își limitează în genere obiectul.

Procesul nu e continuu, nu e o prospectare sistematică. Lecturile succesive pot însemna corectări sensibile, schimbări de semn în apreciere. Corespondența lui Mérimée ni-l arată

recitind în două rînduri *Wilhelm Meister*, în 1853 și 1862, cu impresii foarte diferite, care îl fac să se mire și să-și consulte interlocutorii. Capriciul unor împrejurări și mutațiile de gust pot corecta impresiile.

Schimbările de semn sînt totuși rare. Primele relecturi creează o perspectivă de ansamblu cu o atenție la tehnică, la particularitățile de limbaj care nu sterilizează estetic receptarea. E etapa optimă pentru temperamentele critice ponderate. Marile reușite ale lui Sainte-Beuve au fost asemenea relecturi de texte consacrate : Saint-Simon, Rousseau, Benjamin Constant. Nu i se poate reproșa fostului critic de susținere a romantismului teama de a se angaja, refugiul printre valorile consacrate. Sainte-Beuve a practicat și critica de prim-contact, articolul despre opera contemporană, despre *Madame Bovary*, despre cărțile fraților Goncourt. Observațiile sînt pertinente și amabile, flagrant insuficiente, dacă le raportăm la ceea ce permiteau Flaubert sau Baudelaire și la valoarea primei categorii de texte critice, cele despre Saint-Simon sau Rousseau, fundamentale pentru orice cercetare.

Lecturile succesive orientează treptat atenția spre tehnică. Impresia de întreg, pe care, după șocul sau adaptarea primului contact, o permit lecturile următoare, se pierde. Reacționăm încă estetic, dar la mecanisme parțiale. Am avut prilejul să ascultăm odinioară o simfonie de Beethoven, împreună cu un tînăr compozitor care o reauzea pentru a *n*-a oară și avea sporadice izbucniri entuziaste la cîte o soluție de instrumentație, la cîte o îmbinare de timbruri. Interesul parțializat, orientat doar spre tehnică, se cerebralizează, capătă alură artizanală, estetic neutră. E admirat un acord, o cădere a frazei, un procedeu arhitectural.

Sporirea lecturilor la intervale prea apropiate anulează estetic opera. Oboseala aceasta se resimte în orice receptare. Ca o reacție de apărare, nu mai vedem tablourile din camera în care locuim. Refuzăm să ascultăm piesa muzicală pe care o putem reproduce frază cu frază. Și aici, variabilitatea individuală modifică datele. Există auditorul și cititorul repede blazați și aceia dornici de numeroase reîntîlniri cu opera, Există și performanțele de tip sportiv, ofițerul de marină care

a învăţat pe de rost *Cei trei muşchetari*, spectatorii care vin cu regularitate la matineele *Comediei franceze* şi şoptesc fiecare vers o dată cu actorii.

E greu de spus ce semnificaţie artistică mai comportă astfel de deprinderi verbale. Oboseala, neutralizarea estetică confirmă însă, prin absenţă, componenta emotivă a receptării. Putem diseca tehnic şi discuta — din acest punct de vedere competent — scrierea sau sonata prea cunoscută. Nu o mai percepem însă ca pe o configuraţie de stimuli intelectuali şi emotivi, ci ca pe o succesiune de mecanisme. E nevoie de o perioadă de „carantină", după formula fericită a lui Eco, de o întrerupere a contactului, pentru ca opera să-şi regăsească pentru noi capacitatea stimulatoare.

Modificate de timp, lecturile sînt condiţionate diferit după obiectul lor. Fondul aperceptiv minimal e cerut de orice lectură. Copilului care citeşte basme îi e necesar un sistem de referinţe, stabilit cu uşurinţă, despre făpturile supranaturale pe care le reîntîlneşte, pe lîngă bagajul de noţiuni vehiculate.

După ponderea fondului aperceptiv, evantaiul tipurilor de lectură e larg. Situaţia parodiei — menţionată în capitolul anterior — e unică, pentru că pretinde cunoaşterea detaliată a unei anumite opere sau a unui anumit tip de scriitură. (Parodiile de gen şi de moravuri literare sînt, totuşi, mai rare.) Incapacitatea de a confrunta trăsătura caricată cu cea a modelului anulează efectul comic şi pe cel critic. De aici, perisabilitatea mai mare a genului. Cîteva parodii ale lui Reboux şi Müller, excelente dacă le cunoaştem modelul, ar părea nesărate cititorului contemporan, care nu ştie cine au fost Brieux sau Bataille. Receptarea parodiei implică totdeauna referinţe.

În afară de situaţia specială a parodiei, referinţa devine o condiţie a receptării literare în mai multe tipuri de opere. Aluzia mitologică abundă în literatura Antichităţii şi se prelungeşte pînă în secolul al XIX-lea. De acces uşor pentru orice cititor cu minimă pregătire umanistă, face textele greu accesibile pentru cititorul contemporan, pretinde notele ediţiilor şcolare. Le face — după cum am spus — profund obscure pentru cititorul format în altă zonă culturală.

În aceeaşi perioadă istorică abundă aluzia erudită şi citatul. Nu sînt neapărat semne de pedanterie. Sînt un gest de bună creştere, un apel la valorile certe ale Antichităţii. Antipedant, refuzînd poza, practicînd cu oarecare cochetărie familiaritatea intelectuală, textul lui Montaigne e mereu întrerupt de citate.

În literatura contemporană, referinţa făcută mult mai aluziv, cu teamă de pedanterie, e proprie unui anumit tip livresc care se luptă uneori cu înclinarea spre citate, dar nu poate rezista la reminiscenţe. Referinţele — literare, ştiinţifice, filozofice — sînt foarte frecvente în romanele lui Aldous Huxley. Pătrund şi în titluri, care sînt de multe ori fragmente de citate : *Jesting Pilate* (din *Biblie), Eyeless in Gaza* (din Milton), *Brave New World* sau *Brief Candles* (din Shakespeare). De altfel, Shakespeare a alimentat nenumărate titluri din literatura ultimelor decenii.

Motto-ul e o formă explicită de referinţă, corelînd cu textul reprodus o întreagă operă sau un moment. E mai frecvent în literatura secolului trecut. Abundă la Poe, la Stendhal. Toate capitolele din *Roşu şi negru* sînt prevăzute cu cîte un motto. Persistă şi astăzi la spirite clasicizante sau într-un tip de literatură mai intelectualizată.

Citatul erudit se împuţinează după romantism (deşi Hugo îl mai practică). E înlocuit însă de aluzia onomastică, cu aureola ei de asociaţii.

Referinţele istorice şi legendare sînt mult mai vechi, însoţesc în literatura Evului Mediu, a Renaşterii şi de după Renaştere aluziile mitologice şi biblice. Cu diferenţele de valorificare estetică pe care le-a desprins Spitzer *Ballade des dames du temps jadis* şi *Ballade des seigneurs du temps jadis* fac să defileze, grupate, numele proprii, aureolate în prima, mai arid enumerative în a doua.

Refuzînd livrescul şi condiţia erudită ca pe o livrea artistică, cultivînd o spontaneitate frecvent iluzorie, romanticii — mai ales cei francezi — s-au reîntors totuşi adesea la magia înşiruirii istorice şi geografice. E o preocupare ce nu putea lipsi lui Hugo — incomparabil recreator al verbului. Printre citatele-argumente folosite de abatele Brémond este

şi o faimoasă enumerare hugoliană, socotită un exemplu revelator de magie verbală. Cîteva dintre sonetele cele mai cunoscute ale lui Nerval sînt construite pe această putere de sugestie onomastică şi toponimică. *El Desdichado,* — dar şi *Delphica* sau *Antéros*. La prerafaeliţi şi simbolişti, sugestia numelor devine procedeu curent. Nu e o trăsătură generală — asemenea trăsături sînt greu de găsit la simbolişti, ca şi la romantici. Dar nutreşte reveriile istorice şi exotice, stabilind raporturi între tipuri foarte deosebite, între Verlaine din *Fêtes galantes* şi Samain din *Au jardin de l'infante*, între grimasa ironică şi amară a lui Iacobescu, evocarea diafană a lui Petică şi volubilitatea lui Minulescu.

Nu are rost să mai reînviem dezbaterea desuetă cu privire la „poezia pură", pornită de abatele Brémond. Din punctul de vedere care ne interesează este de observat că arareori cititorul posedă toate cheile, are cunoştinţele istorico-geografico-legendare care să situeze pe deplin fiecare nume înşirat în baladele lui Villon sau în sonetele lui Nerval. Ele cer chiar cititorului cu un bagaj de cultură deasupra mediei consultări de specialitate la care e obligat mereu istoricul literar. Pentru acest cititor cultivat, dar nespecialist, *„Jehanne, la bonne Lorraine"*, eventual *„Flora la belle romaine"*, nu pun probleme. E îndoielnic însă că *„Berthe au grand pied"* sau *„Alix"* îi spun ceva, aşa cum pentru acelaşi ipotetic cititor *„Le prince d'Aquitaine"* şi *„Biron"* ai lui Nerval sînt greu de situat, în vreme ce cunoştinţele de epică medievală îl situează măcar aproximativ pe Lusignan.

„Măcar aproximativ" nu e menit aici să afle o soluţie concesivă. Aproximaţia unor astfel de referinţe intră în condiţia lecturii poetice medii. Nu vom reintroduce pe altă uşă teza poeziei-incantaţie sau rugăciune, a contactului invers proporţional cu sensul. Lipsită de orice termen de referinţă, o asemenea înşirare de nume poate avea doar virtuţile superficiale ale sonorităţii legănate pe care le produce audiţia unui poem într-o limbă necunoscută. Sistemul de referinţe există însă în fiecare dintre poemele citate, e creat de convergenţa numelor spre un gest, o stare, o idee aureolată de melancolia meditativă sau de regretul pierderii ireparabile. Spre deose-

bire de istoricul literar și de autorul de note, obligați la o informație riguroasă și amănunțită, cititorul situează numele proprii cunoscute aproximativ sau chiar necunoscute în referințe contextuale care dau sensul estetic al citării. „*Le prince d'Aquitaine — à la tour abolie*" primește lumină crepusculară de la primul și de la ultimul vers al strofei, de la „*le ténébreux, le veuf, l'inconsolé*" și de la „*le soleil noir de la mélancolie*". Înșiruirea villonescă se situează toată sub semnul topirii în timp. Popularitatea enormă a lui Minulescu printre adolescenții de acum cîteva decenii argumentează suficient ideea că exuberanța referirilor geografice are drept principală menire de a alcătui din mari pete de culoare un atlas neprecis al exoticului, de a oferi o țintă aproximativă plecării.

După text și după antenele cititorului, capacitatea de a da semnificație estetică unui nume situat cu aproximație este și ea variabilă, ca și celelalte coordonate ale receptării. Există și posibila integrare a cîte unui nume sau termen necunoscut într-un sistem eronat de referințe, macazul intelectual greșit manipulat. Un roman al lui Huxley ne oferă un exemplu amuzant. Unul dintre personaje, poet, a fost fascinat din copilărie de cuvîntul „*carminative*", întîlnit din întîmplare. A fixat sensul acestui cuvînt în sfera stimulării și tonicității, l-a încărcat cu nuanțe pline de noblețe. Gata să-l folosească într-un poem, poetul are scrupulul de a căuta în dicționar și descoperă sensul de „eliminator de gaze". Fiecare dintre noi s-a lovit de folosirea deformată de acest tip a cîte unui termen, a auzit sau citit, de exemplu, frecventa folosire printr-o etimologie populară a lui „lucrativ" în sens de lucru, de muncă.

Imprecizia nu e o condiție vivifiantă a receptării. Ar fi elogiu al ignoranței să confundăm rolul sugestiei în comunicarea poetică cu aproximația în manipularea și receptarea referințelor. Rilke vine să ne amintească de minuțiozitatea și extensia de cunoștințe pe care le cere enunțul poetic cel mai filtrat [1]. Am subliniat doar posibilitatea ca rostul estetic al

---

[1] Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, Insel-Bücherei, 1940, p. 26.

acestor referințe să fie descifrat din text, cînd sistemul ca atare s-a putut constitui și a putut fi perceput.

În afară de citarea numelor proprii, care construiește o ambianță în poezie, se pot distinge în literatura modernă două situații care pretind receptării un fond aperceptiv special. Cele două situații se interferează și creează o infinitate de tipuri. Una se referă la erudiție, cealaltă la o etapă artistică — respectiv literară.

„Literatură erudită" sună rebarbativ. Moștenitoare — într-un sens — a literaturii antice, renascentiste sau clasice, manipulînd ca și înaintașele cunoștințe îmbogățite și diversificate de istorie, astfel de opere contemporane nu mai practică citatul reverențios. Citează foarte rar, se referă însă — în general aluziv, antididactic — la un bagaj informativ care solicită în dozaje felurite arta, știința, filozofia contemporană.

Tipul acesta de scrieri se concentrează în jurul destul de impropriu denumitei „literaturi de idei" și al epicii și dramaturgiei avînd drept personaje intelectuali. Romanele lui France au cunoscut în primele decenii ale secolului nostru o popularitate greu de imaginat pentru cititorul tînăr occidental de astăzi, pentru care numele lui France rămîne adesea neasociat cu vreo lectură, total indiferent. Refluxul nedrept pare a începe să facă loc redescoperirii. Cu predilecții pentru enunțul general, aforistic, ferite de pedanterie prin grația reală a mișcării stilistice și prin antidotul atotputernic al ironiei, romanele lui France pun să converseze intelectuali, vehiculează idei și cunoștințe care capătă la acest iubitor al formelor valori plastice. Mai informat, mișcîndu-se cu o uimitoare siguranță în cele mai variate domenii, mai livresc și mai puțin artist, evitînd însă și el pedanteria prin mobilitatea inteligenței și prin autocontrolul ironic, Aldous Huxley are filiație literară franciană. Are și formația științifică a unei familii de biologi și erudiți.

Sînt două exemple dintre multele posibile. Dar teritoriul scrierilor cu erudiție implicită îl depășește din toate părțile pe acela al „literaturii despre intelectuali", în sensul literaturii despre „manipulatori de idei". Înrudită cu tipul anterior și totuși diferită, literatura despre creatorul de artă pretinde

cititorului să se familiarizeze cu întrebările, cu ciocnirile de formule dintr-o artă sau alta. De la Balzac din *Capodopera necunoscută* la Thomas Mann din *Doctorul Faustus* s-au descoperit echivalente literare convingătoare ale acestor întrebări pe care şi le pune pictorul sau muzicianul. Alte scrieri devin *summae* ale cunoaşterii, dezbat marile probleme ale omului punînd în mişcare aluzia erudită. Astfel se înfruntă în *Muntele magic* cele două viziuni contrarii, a lui Settembrini şi a lui Naphtha.

Sînt numeroase situaţiile în care lectura nu înseamnă dobîndire de informaţii de ordin filozofic sau ştiinţific, ca în atîtea opere antice şi neoclasice, ci referire aluzivă la informaţii considerate cunoscute. Este şi o direcţie a literaturii de anticipaţie, în măsura în care se desparte de formula didactică de tip Jules Verne, la care ipoteza cea mai îndrăzneaţă avea un poligon de susţinere în stadiul tehnico-ştiinţific expus minuţios. În măsura în care tinde spre speculaţia filozofică, literatura de anticipaţie procedează şi ea aluziv. Nu reia de fiecare dată schema explicativă (cu îndoielnică eficacitate şi cu riscuri certe de vulgarizare) a teoriei relativităţii. Face însă frecvente aluzii la consecinţele ei, la timpul care se scurge mai lent în călătoriile interastrale.

În raport cu numele proprii din poezie, exigenţa faţă de lector a aluziei erudite e mai mare. Cititorul de anticipaţii ştiinţifice e atent mai ales la construcţia fantastică sau la speculaţia intelectuală şi acordă în genere credit pentru punctul de pornire, chiar dacă aluzia ştiinţifică îi rămîne obscură. În majoritatea celorlalte cazuri, lipsa unui sistem de referinţă riscă să întrerupă contactul. Oricît ar fi de integrate literar, asemenea aluzii nu-şi pot dobîndi semnificaţia estetică doar prin convergenţa către un gest, către o atitudine pe care o obţin numele proprii în poezie. Dacă nu înţelegem noutatea şi sensul formulei muzicale a lui Adrian Leverkühn, alegoria multisemnificativă nu mai are nici o semnificaţie, devine opacă.

Fără a practica neapărat aluzia erudită, o mare parte din arta contemporană presupune familiarizarea cu un limbaj nondiscursiv, eliptic, colaborarea activă a receptorului. Chiar

şi pentru arta cu retorică fixată cu redundanţe acceptate, facilitatea accesului e înşelătoare. Contactul adolescenţilor cu muzica „grea" se realizează mai lesne prin Mozart. O iniţiere superficială îl face pe auditorul grăbit să considere facilă această muzică la care maturitatea audiţiei îl va readuce ca la o certitudine. Una dintre fermecătoarele *Enfantines* ale lui Valery Larbaud traduce cu umor cele două direcţii ale acestui drum pe planul lecturii. Un adolescent în care îl recunoaştem pe scriitor reflectează sever şi dispreţuitor asupra unor versuri de La Fontaine pe care programul şcolar îi impune să le admire, le reduce la o înşiruire de platitudini şi de prozaisme. Textul e întrerupt de comentariul scriitorului. Fostul adolescent, ajuns la maturitate, a descoperit graţia şi transparenţa versului lui La Fontaine.

Redescoperirea simplităţii, caracterul înşelător al facilităţii de comunicare sînt fapte. Diferenţele de limbaj dintre arta clasică şi cea contemporană sînt şi ele fapte incontestabile, deşi nu au nici un sens axiologic, pozitiv sau negativ. Perceperea artei moderne cere nu un bagaj aperceptiv precis, ci parcurgerea unor etape pregătitoare. Nu pretinde cunoaşterea în ordine cronologică a artei respective, de la cîntul gregorian la Stockhausen, de la Hesiod la Saint-John Perse. Dar limbajul artei moderne, cerebralizat, eliptic, cerînd colaborarea receptorului, presupune o etapă de familiarizare cu o retorică mai explicită, cu o artă mai puţin sterilizată afectiv. Se spune curent — şi adevărul acesta e neglijat, ca multe locuri comune — că versul liber pretinde poetului să fi străbătut disciplina versului regulat, că pictura nonfigurativă presupune o ucenicie figurativă, pentru ca îndrăzneala inovatoare să nu se pulverizeze în gesturi capricioase. Enunţul e verificabil în ordinea receptării. Nimeni nu-şi începe educaţia muzicală cu Luigi Nono sau Stockhausen. Proaspătul alfabetizat nu ia contact cu literatura citindu-l pe Robbe-Grillet.

În acest sens, conceptul de accesibilitate a artei are înţeles precis din punct de vedere pedagogic. Are înţeles şi din punct de vedere estetic, întrucît refuză artificiul şi consideră inoportună închiderea cu orice preţ a sensului. E însă destul de di-

ficil de stabilit unde începe artificiul inutil și unde funcționează o viziune riguroasă, o necesitate artistică. Discuția se poate duce doar individual, nu global. Pericolul vulgarizator constă în transformarea conceptului în măciucă anti-inovatoare, în absolutizarea ușurinței de comunicare, devenită o însușire în sine. S-ar respinge astfel, *de plano*, toate tipurile de literatură care cer un bagaj aperceptiv sau o familiarizare cu un limbaj — France, Mann, Valéry sau Ungaretti, Ion Barbu și mulți dintre cei mai interesanți tineri contemporani. Artificiul și poza rafinată își dezvăluie pînă la urmă sofisticarea. Simplificarea de dragul accesibilității creează surogate de artă. Thibaudet a ironizat într-un articol romanele lui Henri Bordeaux, menite să fie percepute și de bunicile cu cornet acustic. Cu mult înaintea lui, Montaigne scrisese despre Cicero : *„Je veux des discours qui donnent la première charge dans le plus fort du doubte : les siens languissent autour du pot ; ils sont bons pour l'eschole, pour le barreau et pour le sermon, ou nous avons loisir de sommeiller, et sommes encores un quart d'heure aprez, assez à temps pour en retrouver le fil. Il est besoing de parler ainsi aux juges qu'on veult gaigner à tort ou à droit, aux enfants et au vulgaire, à qui il faut tout dire et veoir ce qui portera. Je ne veulx pas qu'on s'employe à me rendre attentif, et qu'on me crie cinquante fois «Or oyez» à la mode de nos hèraults.*"

Fizionomia fiecărei lecturi se modifică după locul pe care-l ocupă în procesul receptării, dacă e primul moment de adaptare sau redescoperă o carte cunoscută, dacă e tehnicizată prin repetări, sau revitalizată de întreruperea contactului. Tipurile de lectură variază și după condiția operei, care pretinde un fond aperceptiv de ordin cultural sau o experiență de lector de poezie ori proză, o educație specială a cititului. Lăsăm pentru moment la o parte situația „operei deschise" și participarea specială pe care o solicită. Ne va cere să o discutăm un concept astăzi stăruitor în circulație.

Sursa principală de varietate a lecturilor rămîne însă varietatea lectorilor. „În actul reacțiunii la configurația stimulilor și de comprehensiune a relației lor — scrie Umberto Eco — fiecare receptor *(fruitore)* aduce cu sine o situație

concretă existențială, o sensibilitate condiționată într-un anumit mod, o cultură determinată, gusturi, înclinații, prejudecăți personale, astfel încît perceperea formei originale se realizează după o perspectivă individuală determinată“ [1].

Variabilitatea individuală a reacțiilor a fost de mult constatată, și se poate spune că relativismul aprecierilor de la care a pornit, pe la 1890, impresionismul francez și de la care pornește astăzi, cu cochetăria unei poziții singulare, „critica creatoare“, unilateralizează nenumărate observații ale simțului comun sau fraze presărate timp de secole de critici și de scriitori. Fraza citată din Eco enumeră principalele componente ale perspectivei subiective. În multe texte critice mai vechi, accentul cade fie pe variabilitatea asociațiilor și a modurilor de a percepe, fie pe diversitatea modurilor de a aprecia. Într-o scrisoare, Prosper Mérimée îndeamnă pe o doamnă amatoare de pictură să caute un anumit tablou. Entuziasmul îndemnului e imediat temperat de constatarea că fiecare privitor transformă tabloul din optica lui personală, introducînd în percepție nuanțe și valori care sînt ale lui și nu ale picturii. În perioada în care Mérimée scria aceste rînduri, Fechner își construia „estetica experimentală“, făcînd experiențe asupra diversității asociațiilor. Testul Rohrschach de mai tîrziu a avut o aplicație mult mai largă, extinsă la întreaga psihologie diferențială — normală sau patologică — , dar a căpătat implicații interesante și pentru estetica receptării. Testul foarte simplu notează formele sugerate de o pată de cerneală întinsă simetric pe o hîrtie îndoită. Tipurile pe care le diagnostichează diferențele de răspunsuri ilustrează o varietate de optici edificatoare pentru percepția plastică, dar și pentru receptarea literară.

Pentru tipurile de lectori, I. A. Richards a urmărit un sistem de anchete printre studenții englezi: „Mi-am propus trei scopuri în construcția acestei cărți. În primul rînd, să pun în practică un nou gen de documentare pentru cei care sînt interesați de stadiul contemporan al culturii — în calitate de critici, de filozofi, de profesori, de psihologi sau doar din

---

[1] U. Eco, *op. cit.*, p. 28.

simplă curiozitate *(merely as curious persons)*. În al doilea, să ofer o nouă tehnică pentru cei care vor să descopere pentru ei ceea ce gîndesc şi simt despre poezie (şi domeniile înrudite) şi vor să ştie pentru ce ar trebui să le placă sau nu. În al treilea, să pregătesc calea unor metode educative mai eficiente decît acelea pe care le utilizăm acum în dezvoltarea discernămîntului şi a puterii de a înţelege ceea ce auzim şi citim"[1].

Obiectivele enumerate sînt largi. Interesul principal al anchetei ni se pare a consta în cercetarea şi sistematizarea unor observaţii enunţate — după cum am văzut — de mult, dar într-o manieră generală. Richards a dat studenţilor să citească poezii din epoci şi de valoare foarte deosebite, fără să le indice autorul sau titlul — „de la Shakespeare la Ella Wheeler Wilcox". „Cu rare excepţii, autorii n-au fost recunoscuţi. S-au cerut mai multe lecturi (numărul lor e indicat în răspunsuri) care să asigure familiarizarea cu textul. Comentariile studenţilor au fost făcute liber, cu asigurarea anonimatului. Condiţia comună — toţi cei supuşi anchetei literare erau studenţi în primul ciclu *(undergraduates)* — fără să anuleze diferenţele fireşti de bagaj aperceptiv, permitea ipoteza unei compensări a acestor diferenţe"[2].

Lăsînd la o parte concluziile pe care le extrage Richards pentru o „tehnică a lecturii poetice", ne interesează factorii care îi individualizează pe cititori, nuanţînd subiectiv şi — în mai multe cazuri — devenind cauze de deformare. Putem cita din multiplicitatea acestor factori în acelaşi timp individualizatori şi perturbatori, neînţelegerile provocate de greutatea descifrării limbajului figurat : — lectura literală, interferenţele între cele patru sensuri *(meanings)* identificate de Richards — înţelesul, afectul, tonul, intenţia —, asociaţiile irelevante estetic, răspunsurile stereotipe, excesul reacţiei sentimentale („Printre factorii de eroare, puţini au o acţiune atît de mare ca cel «sentimental». Pînă nu de multă vreme se folosea în acest sens termenul de stupid"[3]), opiniile preconcepute şi alte tipuri de prejudecăţi etc., etc.

---

[1] I. A. Richards, *Practical Criticism,* Harcourt, Brace Inc., New York, 1929/1963, p. 3.
[2] *Ibidem,* p. 3.
[3] *Ibidem,* p. 241.

Ierarhizare

Simpla enumerare a cîtorva din factorii de variabilitate identificați de anchetele lui Richards arată imposibilitatea de a face abstracție de atitudinile apreciative. Vianu, care le-a consacrat un capitol minuțios și clar din *Estetica* lui, constată dificultatea de a le separa — altfel decît din necesități de sistematizare — de ansamblul receptării. „Este greu de spus unde sfîrșesc unele și încep altele. În mod general, după cum am arătat mai sus, actele valorificatoare apar ceva mai tîrziu în desfășurarea procesului. Totuși nu este exclus ca și după primele intuiții sau judecăți apreciative să se ivească stări și acte de un alt caracter. Relația dintre toate aceste elemente rămîne astfel destul de indistinctă“ [1].

Într-adevăr, în ordine cronologică, e cu neputință de stabilit un sens unic, de la impresie la valorificare, oricît de rațional ar părea acest drum și chiar dacă am recurge la iluzoriul lector mediu, adult și cu minim de inițiere artistică. Șoc sau adaptare, primul contact comportă și acceptări sau respingeri, preferințe. Contactele ulterioare, respectiv, în cazul pe care-l discutăm, lecturile ulterioare restructurează impresiile, schimbă perspectiva, dar solicită ambele atitudini, percepția și aprecierea. Constatînd că a doua lectură e armonica primei, Eco vorbește de reorganizarea „expresiei originare“, reorganizare în care nu se poate separa impresia de apreciere: „Cu cît se complică comprehensiunea, cu atît mai mult expresia originară, oricare ar fi, constituită de materia ce o realizează, apare reînnoită printr-o lectură mai aprofundată“ [2].

Nici diversitatea vîrstelor și a individualităților nu ne oferă posibilitatea de a descoperi situații-limită stăpînite exclusiv de percepții sau de aprecieri. Am vorbit de caracterul extraestetic al receptării infantile în raport cu cea matură, de egalizarea Contesei de Ségur cu Defoe. Extraesteticul nu înseamnă lipsa aprecierii, a atitudinii de preferință sau refuz, ci

---

[1] T. Vianu, *Estetica*, p. 423.
[2] U. Eco, *op. cit.*, pp. 74—75

diferenţa de criterii care sînt culese din zonele extraestetice, cum se întîmplă şi cu preferinţele adultului lipsit de cultură.

La capătul celălalt, dacă lectura critică devine strict analitică şi apreciativă, văduvită de capacitatea percepţiei, ajunge la siccitatea pomenită, părăseşte esteticul pe uşa opusă. „Fiorul", „prospeţimea percepţiei" pot fi exterioare şi exclamative, creînd o supărătoare impresie de indiscreţie. Chiar învăluite în metafore, oftaturile de plăcere ale criticului dornic să ne dovedească plenitudinea percepţiei sale nu se deosebesc esenţial de grimasele extatice ale doamnelor care ascultă muzică în saloane. Plenitudinea percepţiei comportă la critici atitudini foarte deosebite, dar de altitudine comparabilă. Capacitatea de a lumina conturul unei individualităţi şi de a desprinde o semnificaţie se manifestă în gesturi diferite. Metafora critică sau enunţul nud sensibilizează impresia, îi cimentează semnificaţia. Accentele diferă, dar cele două atitudini, cea descriptivă şi cea apreciativă, nu se despart pe deplin. Altfel riscă să transforme comentariul fie în dans-pantomimă în faţa operei, fie în distilare de abstracţii. Sainte-Beuve constată că Rousseau a introdus spaţii verzi în proza franceză, Auerbach porneşte de la un pasaj din Homer (cicatricea lui Ulise) pentru a evidenţia o tehnică a naraţiunii şi o modalitate de a percepe. Modurile de abordare şi expresiile sînt foarte diferite. Contactul cu individualitatea operei a devenit în amîndouă cazurile disociere, extragere de semnificaţie.

Aprecierea e integrată deci în actul receptării, neizolabilă nici cronologic, nici după tipuri. Deşi folosite în alt context, precizările lui Vianu se pot aplica separaţiei încercate anterior, între elemente estetice şi extraestetice, contrazicînd-o. Aceeaşi dificultate de a separa ceea ce practic se îmbină mereu o comportă disocierea dintre intuiţie şi judecata estetică.

Sintetizînd reflecţii felurite cu privire la gust, — denumirea metaforică a intuiţiei estetice — şi unificîndu-le dintr-o perspectivă proprie, Vianu ne-a lăsat în această direcţie cîteva pagini caracteristice pentru modul în care a ştiut să alieze fineţea disociativă cu limpiditatea. Cele două sensuri ale gustului sînt consemnate de dicţionarele filozofice. Lalande, citat

de Vianu, distinge „caracterul general al aprecierilor de artă la un individ", „temperamentul estetic" și „facultatea de a judeca intuitiv și sigur valorile estetice..." Gustul ca o variabilă subiectivă și gustul ca o facultate de a intui valori categoriale (bunul și „prostul-gust" se află într-un raport de opoziție atît de netă, încît Kant a construit cu ele o antinomie).

Interesante sînt considerațiile cu privire la alegerea metaforei care desemnează intuiția apreciativă. Considerînd insuficiente explicațiile date de Voltaire în *Dicționarul filozofic* și de Thomas Reid, Vianu afirmă că „răspunsul... trebuie găsit în acea dublă însușire a gustului care face din el unul din simțurile cele mai diferențiate, dar în același timp și unul din cele mai puțin raționalizate. Varietatea senzațiilor de gust este imensă, deși limbajul nu cunoaște decît patru calificative principale în ce le privește (dulce, amar, sărat și acru). „Spre deosebire de culori sau de sunete, încercări de raționalizare, respectiv, (de clasare după criterii obiective, *n.n.)* lipsesc... din domeniul atît de bogat al gusturilor" [1]. Întrebîndu-se de ce a fost metaforizat gustul și nu tactul sau mirosul, Vianu propune explicația : „gustul este un simț mai spontan decît tactul și mirosul, care sînt simțuri investigatoare" [2]. Răspunsul e mai puțin convingător, actul receptării și aprecierea — chiar intuitivă — nefiind spontane și pasive, comportînd selecția și atitudinea investigatoare.

Cu privire la judecățile artistice, Vianu construiește o clasificare minuțioasă — bazată pe cea a lui Groos și Volkelt, considerate prea sumare și ramificate în mai multe subtipuri. Esteticienii germani separaseră *judecățile de valoare* de cele *de comprehensiune*. Vianu definește judecățile de valorizare — pe care le împarte în judecăți de perfecțiune, cînd sînt universal afirmative — de ierarhizare, de valorizare relativă, care și ele pot fi obiective sau de preferință. Din combinarea judecăților de valorizare cu cele de ierarhizare se ivește categoria judecăților de compensație. Categoria mai largă a judecăților de caracterizare se subdivide în judecăți

[1] T. Vianu, *Estetica*, p. 426.
[2] *Ibidem*, p. 427.

de analogie (ilustrate cu comparaţia făcută de Taine între scelerații lui Shakespeare şi aceia ai lui Balzac). Judecăţile de caracterizare se pot combina cu cele de valorizare pentru a crea judecăţile de motivaţie etc.

Nu trebuie minimalizat interesul acestor clasificări, care aparţin în măsură cel puţin egală logicii ca şi esteticii. Pe planul psihoestetic, în care se încadrează în primul rînd chestiunile receptării, se constată că aceste clase de judecăţi presupun disocierea şi interferenţa mai multor atitudini : cea perceptivă, cu tendinţa de a te supune obiectului artistic, ceea ce ar părea că justifică termenul greu de apărat de contemplaţie, cea asociativă, cea analitică şi lucidă, cea valorificatoare prin aprecieri absolute sau prin ierarhizări. Atitudinile se succed şi se combină în procesul cu diagramă complicată al oricărei lecturi, cu pondere diferită după fiecare cititor.

Dintre cele două instrumente ale aprecierii, intuiţionismul lui Thibaudet îl face să accentueze ferm importanţa gustului. Judecata estetică e tratată ironic printr-o referinţă la Brunetière, după care obiectul criticii comportă trei operaţii : să judece, să claseze, să explice. „Interpretînd cu oarecare îngustime şi parţialitate gîndirea lui Brunetière în sens şcolar, s-ar putea spune că sînt într-adevăr cele trei funcţiuni necesare unui profesor" [1]. În aceeaşi manieră caricaturală e tratată critica argumentativă de tipul raţionalismului sec : „Critica apără spiritul uman împotriva automatismului. Dar cel mai bun mod pentru critică de a servi spiritul uman este poate să înceapă prin a se apăra singură de propriul ei automatism, de panta firească spre care o împinge activitatea sa. Pyrrhonienii noştri moderni au vorbit cu scîrbă de „oribila manie a certitudinii". Să nu o înlocuim prin ridicola manie a incertitudinii, dar să ne temem de atitudinea care îl face atît de repede pe critic nesuferit şi stupid : mania de a avea dreptate, înfăţişarea stereotipă şi mulţumită de sine a omului care are mereu dreptate, dreptate cînd se scoală, dreptate cînd se culcă, dreptate la dejun, drep-

[1] A. Thibaudet, *Physiologie de la critique,* Éd. de la nouvelle critique, 1930, p. 148.

tate la ceaiul de după amiază, dreptate în tren, dreptate la gazetă, dreptate la catedră..." [1]

Este un text mereu proaspăt, un memento expresiv şi util. Nu judecata estetică e ironizată de fapt aici, ci raţionalismul unilateral şi autoritar. Mai elegantă, mai puţin stridentă, mulţumirea de sine sprijinită exclusiv pe intuiţie, cu oroare de argumentare, nu e întru nimic preferabilă. De notat în acest pasaj din *Physiologie de la critique* este refuzul facilităţii sceptice, a pyrrhonismului modern. Referirile la Thibaudet pe care le face scepticismul critic contemporan trădează textul invocat şi spiritul unei critici ostile excesului şi facilităţii.

Cît priveşte distincţia între intuitiv şi raţional, între gust şi judecăţi estetice, lectura o atenuează multiplicînd situaţiile intermediare, enunţurile care penduleazǎ între intuiţie şi înlănţuirea argumentată a judecăţilor. La toate nivelurile. Se pot constata interferenţele de acest fel în răspunsurile la anchetele lui Richards. Pot fi identificate la tipurile şi „temperamentele" critice. Se constată şi deghizările care fac uneori parte din fizionomia unei mişcări artistice, alteori poartă amprenta unei individualităţi. Critica normativă a clasicismului, refractară la capriciile subiectivităţii, ascunde uneori o preferinţă intuitivă în vesmîntul bine ordonat al enunţului raţional. Preferinţele şi aversiunile lui Boileau sînt adesea justificate tautologic, poartă pecetea gustului clasic şi sînt filtrate — nu numai stilistic — de sarcasmul ursuz al criticului. Paginile contemporane de critică ne oferă foarte frecvent situaţia inversă. Există în critica franceză a epocii noastre — începînd cu armătura de susţinere a simbolismului — o repulsie faţă de sistematizare, o alură capricioasă a discursului. Este şi un aspect al literaturizării exterioare, prin costumaţie, a criticii. Printr-o confuzie voită, uneori susţinută teoretic, programele antiretorice din poezie (*„Prends l'éloquence et tords-lui son cou"*) se revarsă în comentariul critic.

Trebuie constatat că fenomenul e mult mai rar în critica altor culturi — în cea anglo-americană, germană sau ita-

[1] *Ibidem*, p. 153.

liană —, lipsind în cea din urmă chiar din argumentaţia aprinsă, polemică, dar foarte strînsă a lui Croce.

Reacţia antiargumentativă ce se remarcă în critica noastră contemporană are puţine surse în tradiţia noastră critică. Nu se susţine nici prin referire la personalităţile aflate în polemică — Maiorescu şi Gherea, Ibrăileanu şi Lovinescu, minus pagini din tinereţea celui din urmă. Pornesc de la un Călinescu mai mult mimat decît aprofundat şi de la lecturi dominant franceze — lecturi care ignorează maniera unor critici contemporani de anvergura lui Caillois sau Picon.

În măsura în care condamnă geometrizarea didactică, atitudinea se susţine. De asemenea, în măsura în care respinge nu paranteza teoretizatoare, construită pe marginea textului (procedeul e inseparabil de opera unor critici de cea mai diferită structură — Taine şi Thibaudet, Ibrăileanu şi Călinescu), ci construcţia care ia textul drept pretext aproximativ. Altfel, dominarea absolută a intuiţiei, refuzul argumentării sistematizate, devenite veşminte obligatorii, au perisabilitatea şi lipsa de interes real a modelor literare şi critice.

Tipuri de receptare şi apreciere

Capătul celălalt al lunetei ne înfăţişează un peisaj tot atît de divers. Discutînd opera, am întîlnit lumi ale individualelor, fie că am vorbit de personaje, fie de structurile arhitectonice, fie de individualităţile stilistice. Cînd examinăm contactul cu opera, ne întîmpină o infinitate de atitudini în care sînt diferit potenţaţi factorii variabili discutaţi anterior. Tentaţia şi dificultăţile de a ordona după tipuri această infinitate de receptări sînt similare cu cele oferite de celelalte categorii de fapte, de diversitatea personajelor, construcţiilor, stilurilor sau scriitorilor.

Propunînd o construcţie proprie de tipuri de receptare, Vianu acceptă criteriul folosit de Hugo Spitzer, al diferen-

ţierii după obiect, după tipurile de opere : „Lucrarea noastră ar cuprinde deci, în aceste două puncte omologe, acelaşi lucru transcris în două idioame : în idiom fenomenologic şi în idiom psihologic“ [1]. Constată imediat că „ceea ce este însă interesant de notat aci este tocmai divergenţa care se poate introduce între forma receptării, aşa cum o comandă opera şi întruchiparea ei, aşa cum o determină propria noastră diferenţă individuală. Realitatea tipurilor se introduce tocmai în unghiul acestei divergenţe“ [2]

Se disociază astfel tipul receptării sentimentale (Odobescu despre tablourile lui Horace Vernet) şi cel care „se dăruieşte aspectului exterior“. Acesta poate fi atent la clarificare, la „spectacolul vizibil al lumii“ sau la ordonare, la „valorile de compoziţie“. Al doilea tip — în ambele ipostaze — e mai capabil de distanţă critică, de judecăţi apreciative.

În cadrul lecturii, cele două tipuri sînt confirmate de anchetele lui Richards, care s-a lovit iritat de atitudinea sentimentală şi a identificat-o, după cum am văzut, cu stupiditatea. Dar materialul acestor anchete justifică o mult mai mare diversitate. Vianu accentuează importanţa celor două tipuri principale pe care le-a stabilit cu subtipurile lor şi clasează în aceste tipuri construcţia estetică a lui Hegel, subsumată preferinţelor pentru elementele de clarificare, în opoziţie cu cea a lui Zimmermann, atentă la „elementele de ordonare“. Totuşi, nimic din textul lui Vianu nu îndreptăţeşte să se afirme că el ar fi fost partizanul unei sistematizări unice de tipuri. Criterii felurite permit, ca şi în celelalte domenii, distingerea de tipuri diferite în diverse relaţii şi în diverse situaţii estetice. E o chestiune de modificare a unghiului. Textul citat din Eco cu privire la diferenţele de situaţie existenţială, de cultură etc., enumeră tot atîtea criterii şi tot atîtea tipologii.

S-ar putea obiecta că sistemele de tipuri implicate în observaţia lui Eco sau altele care s-ar construi pe baza variabilelor discutate — astfel, tipurile de lectură diferenţiate după

---

[1] T. Vianu, *Estetica*, p. 451.
[2] *Ibidem*, p. 451.

referințele și fondul aperceptiv ce-l pretind — introduc criterii și situații extraestetice. E de remarcat că înseși tipurile propuse de Vianu confruntă — potrivit considerațiilor preliminare cu privire la receptare — un contact în cea mai mare măsură extraestetic cu altul dominant estetic. Exemplul de la care pornește Vianu îl constituie opoziția de atitudini față de aceeași operă. Paul Bourget și Bernard Berenson au scris amîndoi despre frescele lui Pinturicchio din biblioteca domului din Siena. „Unul stă sub puterea unui farmec, suportă contagiunea unor sentimente și se abandonează reveriei în legătură cu ele ; celălalt adoptă o poziție, raționalizează impresiile sale și apreciază“ [1]. Vianu îi clasează în tipuri diferite : sentimental-asociativ și intelectual, apreciativ. Cel de-al doilea este prin însuși modul de clasare mai înclinat spre receptarea estetică, deși printre observațiile cuprinse în textul lui Berenson, Vianu notează și sentimente „dispoziționale“, deci extraestetice.

Se poate concepe la limită existența unor tipuri ideale de receptare : unul țesînd asociații extraestetice în jurul operei, celălalt strict analitic și apreciativ. În practică, planurile se amestecă, și reîntîlnim și pe această cale imposibilitatea de a trasa frontiere între componentele actului complex al lecturii, de a diferenția elementele estetice de cele nonestetice. Reacțiuni și stări psihice de ordin diferit capătă semn algebric, se unifică într-un act analitic și de valorificare. Așa cum sentimentele dispoziționale servesc în textul lui Berenson unei analize „intelectual-asociative“, unei operații propriu-zis critice, multiplele sisteme de tipuri posibile pot fi integrate sau nu aprecierii estetice. Lectura ingenuă și cea avizată, culminînd cu lectura profesionistului, nu se opun pe axa extraestetic-estetic. Fără informații și referințe, lectura profanului poate fi analitică și apreciativă. „Lectura savantă“ poate deveni simplă descriere, asociație sau descoperire de surse. Pozitivismul istorico-literar e erudit pînă la migală. Principalul reproș care i s-a făcut — justificat pen-

---

[1] T. Vianu, *Estetica*, pp. 453—454.

tru mulţi dintre oneştii arhivari ai istoriei literare — este că se situează în afara gustului şi aprecierii de valoare.

În *Physiologie de la critique*, Albert Thibaudet a diferenţiat trei tipuri de critică : „Aceste trei critici le voi denumi pe scurt critica oamenilor de gust (Thibaudet reia termenul intraductibil şi cu conţinut complex de *honnête homme*, termen inseparabil de clasicismul francez, *n.n.)* critica profesională şi critica artiştilor. Critica oamenilor de gust sau critica spontană e făcută de însuşi publicul, sau mai curînd de partea luminată a publicului şi de exponenţii lui imediaţi. Critica profesională e făcută de specialişti a căror profesie este să citească volume, să extragă din aceste volume o anumită doctrină comună, să construiască un fel de societate din cărţile tuturor vremilor şi tuturor locurilor. Critica artistică e făcută de înşişi scriitorii, atunci cînd aceştia meditează asupra artei lor, consideră din atelier operele pe care critica oamenilor de gust le priveşte din saloane... şi pe care critica profesională le cercetează, le discută, le restaurează chiar în muzee“ [1].

Thibaudet precizează îndată că cele trei tipuri „trebuie considerate toate drept direcţii şi nu drept cadre fixe : trei tendinţe vii, şi nu trei compartimente“ [2]. Într-adevăr, singura care se poate distinge net este prima categorie. După formula lui Voltaire, publicul e format din critici care nu scriu, şi această trăsătură distinge destul de precis critica „oamenilor de gust“. Critica de profesie s-a amestecat şi se amestecă mereu cu cea a artiştilor. Se pot propune dominante, se poate observa că în multe dintre cronicile lui dramatice, Caragiale rămîne scriitor de schiţe. Dar critica lui Diderot e neîncadrabilă. Şi, începînd cu secolul trecut, gazetăria profesionistă pe care au practicat-o şi Théophile Gautier şi Sainte-Beuve, Eminescu, Caragiale şi Gherea face să se interfereze atitudinile. Tipurile propuse de Thibaudet i-au prilejuit însă pagini savuroase şi rămîn în stare să sugereze relaţii şi disocieri.

---

[1] A. Thibaudet, *op. cit.*, pp. 23—24.
[2] *Ibidem*, p. 24.

Diversitatea istorică

Cu antecendentele menţionate, atenţia acordată receptării ca proces complex şi moment din existenţa operei, e recentă. Ideea diversităţii istorice a gustului şi aprecierilor e însă foarte veche şi se accentuează în ultimele două secole. Căutarea ispititoare a istoriei ideilor o poate identifica — în enunţuri foarte generale — încă din gîndirea antică. În acest sens, V. Florescu, o descoperă la Quintilian [1]. Dar e evident că interesează momentele cînd astfel de idei au căpătat sistematizări şi putere de acţiune, revenind în practica critică, fertilizînd estetica. Cu privire la distincţia făcută de Aristotel între poezie şi istorie, distincţie care plăsmuieşte conceptul de ficţiune verosimilă şi face posibil pe acela de specificitate a comunicării literare, tot Vasile Florescu a remarcat că a anticipat prea mult şi, de aceea, nu a putut avea ecoul cuvenit în gîndirea antică. Istoricitatea aprecierii estetice revine stăruitor o dată cu perioada de maturizare a opticii istorice, cu secolul al XVIII-lea, secolul lui Vico şi al lui Herder, şi cu secolul următor, secolul prin excelenţă al istoriei, după caracterizarea lui Augustin Thierry. E interesant că ideea e reluată în ultimele decenii, într-o perioadă de ofensivă antiistoristă. Trăieşte adesea nu numai în bună vecinătate, ci şi în bizare alianţe cu antiistorismul. În cel puţin două momente din evoluţia ideologiei literare, ideea diversităţii istorice a avut implicaţii relativiste, a justificat negarea esteticii ca disciplină sistematică. E caracteristică momentului impresionist. Am discutat în primul capitol al acestui volum cele două argumente prin care Eugen Lovinescu a insistat asupra mutaţiei valorilor estetice şi a contestat posibilitatea unei estetici „general valabile", păstrînd doar istoria gustului. Unul dintre argumente se referea la precizie, pornind de la modelul matematicii. Celălalt făcea să intervină variaţiile

[1] V. Florescu, *Conceptul de literatură veche*, Editura ştiinţifică, 1968, p. 65.

de gust, prin intermediul unui concept dificil de definit, „spiritul veacului“ — „*saeculum*“ — al lui Tacit.

Revenirile cu semnificații sceptice în critica de astăzi dau neoimpresionismului o bază teoretică mai sistematică, împrumutată uneori — paradoxal — de la direcțiile de apartenență lingvistică și, în special, de la structuralism.

Între punctul de pornire și concluziile teoretice există o diferență de situații care ne cere să le discutăm separat. Diversitatea aprecierilor comportă multiple categorii de fapte. Trebuie amintite cîteva mai importante care explică clasarea definitivă a credinței în integrarea lineară a valorilor la „muzeul erorilor umane“, de care vorbea France.

Sinuozitățile curbei trasate de variațiile gustului pot fi urmărite pornind de la o operă, de la un autor, de la o epocă. Se percep și pornind de la „valorile incontestate“, pentru că variațiile nu comportă doar treceri de la minus la plus, ci și unghiuri imposibil de suprapus, valorificări după criterii și pe baza unor construcții tot atît de diferite între ele cît diferă un templu grec de o catedrală barocă.

Exemplele ilustre sînt revelatoare. Pentru că implică și modificări totale și, oricît ar părea de ciudat, eclipse, negări implicite sau explicite. Biblioteca enormă clădită în jurul lui Shakespeare notează modificările de aprecieri. Entuziasmul lui Samuel Johnson și al altor critici de formație raționalistă din secolul al XVIII-lea are criterii și optică total diferite față de motivele pentru care romanticii germani sau francezi l-au folosit drept catapult împotriva clasicismului. Tot atît de diferite între ele și în raport cu înaintașii apar interpretările din ultimul secol, de la capitolele ce i le consacră Taine în volumul al II-lea din *Istoria literaturii engleze* pînă la Jan Kott, teoretizator al unui Shakespeare în stare de a fi contemporan cu orice epocă, „contemporanul nostru“.

Acestor entuziasme generate de optici adesea fără termen comun li se pot adăuga perioadele de umbră și dificultățile speciale întîmpinate în răspîndirea unei opere. În cazul lui Shakespeare sînt mai rare, dar există totuși și au sens revelator. Penetrația lui Shakespeare în Franța la crepusculul clasicismului, bătută de vînturi preromantice, a cunoscut astfel de

rezistenţe clasicizante. Prelucrările lui Ducis, palidele traduceri ale lui Le Tourneur l-au deghizat în veşminte clasice. Reacţia lui Voltaire e caracteristică. Vaga simpatie arătată în tinereţe în *Lettres anglaises* se nutrea din interesul pe care scriitorul exilat, ameninţat cu Bastilia, îl purta tuturor faptelor culturale şi politice din Anglia. La bătrîneţe, penetraţia shakespeariană i-a stîrnit numai iritaţia mărturisită în mai multe rînduri în corespondenţa sa.

Amestecul de grotesc şi de tragic, care avea să devină pilonul argumentaţiei romanticilor italieni, şi invazia clovnilor din tragedia lui Shakespeare îl revoltau pe apărătorul unei elegante separaţii a stilurilor. E caracteristic însă că chiar şi în Anglia — şi cu un secol înaintea lui Voltaire, Shakespeare a cunoscut o perioadă de eclipsă — a părut învechit şi plicticos. Ne-o indică barometrul gustului din jurnalul lui Pepys. Restauraţia engleză a fost clasicizantă, cu influenţe franceze.

Aceleaşi jocuri de apă se ivesc în reflexele succesive provocate de perioadele certe, de Antichitate, în special de „miracolul grec". „Grecii senini" ai neoclasicului Winckelmann seamănă prea puţin cu fizionomia pe care o discerne August Wilhelm Schlegel atunci cînd opune *Fedra* lui Euripide *Fedrei* lui Racine. Construind cele două tipuri polare, apolinicul şi dionisiacul, Nietzsche a sesizat structura duală a culturii eline, seninătatea contemplativă şi vitalitatea orgiacă. Modul în care erau valorificate cele două tipuri şi mecanismul „naşterii tragediei" servesc în prima carte a lui Nietzsche drept premise pentru viitoarea lui construcţie filozofică şi estetică. Atitudinea e asemănătoare cu cea a lui August Wilhelm Schlegel. Este, de fapt, mult mai veche. Într-un mod similar s-a transformat atitudinea Bisericii faţă de literatura Antichităţii. După o respingere totală, pentru că această literatură contravenea *Scripturii,* a urmat efortul de folosire şi adaptare. Se cunoaşte soarta paradoxală a lui Aristotel, devenit un fel de părinte păgîn al bisericii, invocat ca o autoritate inatacabilă în dezbaterea filozofică, estetică, logică şi judiciară. În *Les plaideurs,* comedia lui Racine, e

citată *Politica* pentru o dispută în jurul unui clapon. Judecătorul intervine: „*Avocat, il s'agit d'un chapon et non d'Aristote et de sa politique*". Reacția neoplatonică a Renașterii a avut o semnificație eliberatoare de povara unei autorități în contrast total cu esența gîndirii aristotelice.

Însăși variabilitatea istorică e un concept care se cere privit istoric, nu se reduce la o aserțiune banalo-aforistică de tipul „toate se schimbă", „toate sînt privite mereu cu alți ochi". Relația dintre structura obiectului și optica prezentă se modifică de la epocă la epocă. Redescoperirile pot acționa în profunzime asupra momentului care redescoperă, pot rămîne o disponibilitate de suprafață. Comparînd umanismul cu reactualizarea contemporană a unor stiluri trecute (fapt mai sensibil în arhitectură și mobilier, dar discernabil și în literatură), Eco observă: „Și în trecut s-au ivit fenomene de redescoperire filologică a retoricilor și ideologiilor anterioare, retrăite cu un amestec de *filologie* și de *explozie semantică («fissione semantica»)*. Ce altceva a fost Umanismul, ce altceva au fost acele umanisme anticipatoare, reprezentate de descoperirea dezordonată și vitală a clasicității efectuate de Evul Mediu carolingian sau de scolastica secolului al XIII-lea?

Numai că atunci, redescoperirea codurilor și ideologiilor comporta, desfășurată fiind pe lungi intervale, o restructurare globală a retoricilor și ideologiilor contemporane. În timp ce astăzi dinamica rapidă a redescoperirii și revitalizării se desfășoară la suprafață și nu alterează sistemul cultural de la bază" [1]. De aceea Eco vorbește de „o ideologie stabilă a pieței libere pentru valorile trecute și prezente" mai simplu spus, de concurența lor superficială, dominată de mode.

În acest sens, orice scriere și orice epocă pot deveni „contemporane cu noi". Căutarea de strămoși, practicată în zilele noastre de multe direcții inovatoare, nu se referă doar la titlurile de noblețe pe care le-ar oferi prefigurările unor teorii. Se transformă în căutare de pîrghii și de scuturi. Chiar printre structuraliști s-a comentat ironic tentația de a-l trans-

---

[1] U. Eco, *La struttura assente*, p. 214.

forma pe Aristotel în primul structuralist, pentru că a vorbit despre totalitatea subiectului tragediei. (Acest tradiționalism al inovatorilor poate surprinde. Dar lentilele noi se aplică și vechilor texte critice.)

Exemplul „marilor neînțeleși" formează alt capitol din istoria variațiilor în apreciere. Este însă un slab sprijin pentru interpretările total relativizatoare. Constituie o situație normală, un spațiu de adaptare pretins de o modificare de optică și de limbaj. Poate cel mult surprinde uneori lungimea acestui interval de adaptare. Cazul Stendhal constituie — fără îndoială — un record. Trista lui profeție („Voi fi înțeles pe la 1880") a fost depășită. Pe la 1880, Stendhal avea rari susținători. Existaseră cîțiva și cu patruzeci de ani înainte, după publicarea *Mănăstirii din Parma,* cînd Balzac publicase articolul lui entuziast. În preajma împlinirii termenului prevăzut în fraza lui Stendhal, Hugo continua să-l respingă cu iritare pe romancierul cu care nu avea nici o afinitate. Răspundea aprecierilor elogioase ale lui Edmond de Goncourt că Stendhal e ilizibil (*„Vous comprenez le patois)?"*. Între timp apăruse memorabilul studiu al lui Taine. Dar „stendhalismul" ca fenomen de masă datează de la începutul secolului nostru. Kafka a avut nevoie de un sfert de secol pentru a căpăta rezonanța continuu amplificată în zilele noastre, pentru a fi consacrat de critici drept părinte al literaturii contemporane — echivalent modern al părinților bisericii.

Se pot construi ipoteze explicative pentru acest îndelungat stagiu în purgatoriu. A operat receptivitatea mai redusă, în raport cu cea contemporană, la noutatea unei formule stilistice. Antiretorismul stendhalian era în dezacord total cu retorica romantică. A rămas în dezacord și cu preocupările caligrafice, cu obsesia flaubertiană a stilului, iar naturaliștii s-au grupat în jurul lui Flaubert și al fraților Goncourt. Fără preocupări dominant stilistice, au fost înrîuriți de tehnica lui Flaubert.

Mai mult decît asemenea neînțelegeri prelungite, relativismul istoric folosește altă categorie de fapte. Procesul intentat criticii se prelungește din Antichitate, și Zoil a devenit nume comun. Reînnoit de avînturile răzbunătoare ale artiș-

ţilor, acest proces cunoaşte acte de acuzare sistematice, pe lîngă aluziile ironice din cîte un articol sau interviu. Actul de acuzare e dresat pe capitole: sterilitate rău compensată (argument sprijinit pe anemia literară a celor mai multe încercări critice de a cocheta cu poezia, drama sau romanul), obtuzitate teoretizată etc.

Nu intră în obiectul acestor pagini de a încerca o *laus criticae*, la fel de vană ca şi rechizitoriile. Critica a supravieţuit contestărilor reluate mereu. Bilanţul erorilor interesează ca simptom pentru varietatea istorică a aprecierilor.

Bilanţul a fost alcătuit în diferite arte. O mică antologie maghiară înşiră elocvent aprecieri despre muzică [1]. Sînt tot atît de uşor de alcătuit culegeri din textele prilejuite de expoziţiile „independenţilor", ale acelora care aveau să devină grupul impresionist, de expoziţiile fauviste sau de cele ale lui Picasso de după 1910. Puse în paralelă cu aprecierile privitoare la Bouguereau sau la alte glorii academice zăcînd în praful istoric, astfel de culegeri amuză totdeauna, sînt apeluri la modestie, dar nu trec de ilustrarea anecdotică a cîtorva adevăruri elementare cu privire la inerţia gustului comun şi la dificultăţile de adaptare de care se ciocnesc inovaţiile.

Dificila audienţă pe care o întîlneşte limbajul nou e ilustrată de cantitatea enormă de inepţii acumulată de comentatorii obscuri. Enormităţile de acest fel sînt prea uşor de citat. Pentru cronicarul lui *Der Freimütige* din 1808, *Eroica* se caracterizează prin bizarerie, dar nu arată „nicăieri frumuseţe sau adevărată măreţie şi forţă" [2]. Din *sottisier*-ul inepuizabil s-ar putea aminti comentariile despre poezia eminesciană ale lui Aron Densuşianu sau ale lui Grama. Impresionante prin cantitate, astfel de exemple rămîn puţin interesante. Altă semnificaţie o au extrasele din scrisul unor critici care n-au rămas simple notorietăţi de moment, fiind îngropaţi apoi în timp. Eduard Hanslick categoriseşte un concert

---

[1] Imre Ormay, *Sie irrten sich, Herr Kritiker* (trad. germană de Ormay şi Frommer, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1961.

[2] *Ibidem*, p. 45.

de Liszt drept „muzică neautentică, falsă şi simptom de decadenţă şi nu de înflorire a unei ordini artistice superioare“ [1].

Procesul Sainte-Beuve, refăcut de mai multe ori, devine argumentul-măciucă. Erorile de diagnostic şi ciudăţeniile în scara de valori ce se desprinde din cele cîteva sute de articole au pondere incontestabilă. Actul de acuzare a fost redactat cu vervă mînioasă de Proust: ...„nu pot socoti că a fost totuşi un mare critic acela care, după ce a vorbit atît de abundent despre atîţia imbecili, avînd de altfel simpatie pentru Baudelaire, interesat mereu de poezia acestuia, pe care o considera înrudită cu a sa (*Joseph Delorme* ar fi precursorul *Florilor răului*), a scris despre el doar cîteva rînduri, în care, pe lîngă o formulă spirituală («Kamciatka literară», «nebunia Baudelaire») nu există decît această caracterizare, aplicabilă tot atît de bine multor conducători de cadril: «E un băiat drăguţ, cîştigă dacă îl cunoşti mai bine, e politicos, face impresie bună»“[2]. Articolul despre *Sainte-Beuve şi Balzac* e încă mai sever, ţinteşte în metoda criticului. Dar nu metoda lui Sainte-Beuve ne preocupă aici. Lista se poate prelungi. E flagrantă minimalizarea lui Stendhal cînd e confruntată cu tonul mondeno-deferent, cu care Sainte-Beuve vorbeşte despre o scriere istorică a vărului şi protectorului lui Stendhal, contele Daru, înalt demnitar al lui Napoleon I.

E greu de găsit un critic la care aprecierile din perspectivă contemporană să nu ofere surprize cînd sînt revăzute după cîteva decenii. Dacă am mărgini dezbaterea la nivelul disputei dintre scriitori şi critici, la care e menţinută adesea, s-ar putea adăuga un şir de exemple nu mai puţin iritante. Ele denotă o lipsă de comunicare de o amploare comparabilă cu cea a artiştilor între ei. Despre *Eroica* n-a scris doar *Der Freimütige*, ci şi Weber. Scrisă cu nerv, parabola rebeliunii instrumentelor are perfectă opacitate. Verdictul lui Weber e dat prin referire la valorile anterioare, recunoscute, ca în toate formele de conservatorism critic: „Nu mai e vorba de

---

[1] *Ibidem*, p. 65.

[2] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Idées, 1954, p. 225.

limpezime şi înţeles, de controlul pasiunii, după cum procedau artiştii mai vechi, Gluck, Händel şi Mozart..." [1].

Despre Stendhal, alături de amabilitatea tolerantă şi minimalizatoare a lui Sainte-Beuve, am citat şi înverşunarea lui Hugo.

Lista exemplelor de neînţelegere totală între scriitori e la fel de bogată şi datorită tonului mai pătimaş al lui „*genus irritabile*", cuprinde nedreptăţi mai flagrante. Putem lăsa la o parte efectele critice ale unor relaţii personale puţin cordiale. Cînd Prosper Mérimée comentează în corespondenţa lui apariţia culegerii lui Hugo *Chansons des rues et des bois*, întrebîndu-se dacă poetul a înnebunit de curînd sau a fost totdeauna nebun, se descifrează mai ales ostilitatea senatorului lui Napoleon al III-lea, a organizatorului de jocuri literare şi de spectacole distinse la curte, faţă de emigrantul politic. Dar aprecierile presărate în cele 5000 de scrisori ale lui Mérimée sînt edificatoare. Aparţin unui spirit mai lucid, mai controlat, mai receptiv faţă de literaturile străine decît contemporanii lui (a tradus din Puşkin şi Turgheniev). Totuşi a rămas îngrădit de gusturi conservatoare. Faţă de Flaubert a avut — în genere — o atitudine binevoitoare. Dar opiniile lui despre *Salammbô* ar intra legitim în marele „*sottisier*" al criticii.

Lista „aprecierilor scriitoriceşti" cuprinde omisiuni flagrante (remuşcările lui Gide, care a respins publicarea primelor volume din Proust) şi negări violente : verdictul dat de Ion Barbu cu privire la Arghezi. Dar nu le cităm ca pe nişte capete de acuzare în polemica bizară dintre scriitori şi critici. Deşi echivalente cu miopia, ele nu au aceeaşi pondere. „Opinia specializată" interesează mai mult, vorbeşte mai elocvent despre variaţia gustului şi a criteriilor.

Sensul aserţiunii lui Proust cu privire la Sainte-Beuve — „Nu e un mare critic" — suportă însă discuţia. Ierarhiile sînt riscante şi în critică. Sclerozarea, conservatorismul sistematic scad din forţa de iradiere, irită astăzi cînd îl recitim pe Brunetière sau Faguet. Dar, oricît ar fi de importantă, receptivi-

---

[1] Imre Ormay, *op. cit.*, p. 43.

tatea la nou nu devine unicul criteriu de evaluare a criticii, care e mai interesantă prin ceea ce a descoperit decît prin ceea ce a omis sau greşit. Altfel, criticii mărunţi de susţinere ai tuturor avangărzilor literare ar avea singuri şansa de a înfrunta timpul. Mai intervin şi moravurile literare. În special, polemica dintre grupări complică mult conceptul de receptivitate. Critici receptivi prin excelenţă s-au arătat nedrepţi faţă de formule deosebite şi de scriitori din grupări adverse. Lovinescu n-a fost mai receptiv faţă de Sadoveanu decît Ibrăileanu şi criticii *Vieţii româneşti* faţă de scriitorii grupaţi în jurul *Sburătorului*.

Absolutizată, variabilitatea istorică a gustului este una dintre sursele relativismului contemporan, alături de un mod de a interpreta conceptul de ambiguitate.

Ambiguitatea şi sensurile ei

E cel mai facil joc de cuvinte să afirmi despre termenul de ambiguitate că e prin excelenţă ambiguu. Sensurile diferite cu care circulă cuvîntul constituie însă un fapt. Confuzia e accentuată de frecvenţa termenului în textele critice, în publicistică, în conversaţii, de statutul lui la modă care îl pune în concurenţă cu „mit" şi cu „alienare".

Dintre principalele accepţii, una reprezintă un progres în înţelegerea comunicării literare, are de altfel şi o deschidere mai largă, se referă la comunicarea artistică în general. Este o condiţie ontică a acestui tip de comunicare prin excelenţă polifonică, justificînd prin diversitatea sensurilor posibile diversitatea interpretărilor.

Rămînînd pe terenul literaturii, se pot distinge şi la acest sens, impuse de modalitatea proprie comunicării literare, două accepţii : una se referă la individualitatea complexă pe care o reprezintă o operă viabilă, alta la funcţia estetică a limbajului.

Într-un articol bogat în sugestii al lui Mihail Ralea despre critica literară se vorbea de „mulțimea de sensuri inconștiente, de virtualități nepotențate, dar gata de realizare" pe care le comportă orice operă, pe lîngă „intenția centrală". De aici enunțul : „*O operă e totdeauna mult mai bogată decît crede sau vrea creatorul ei.* Ea cuprinde fără voia lui posibilități de asociații, de sugestii, excitări mentale, altele și mult mai multe decît acelea pe care le-a indicat el" [1].

Polifonia operei nu poate fi redusă la raportul dintre intenția conștientă și virtualitățile nebănuite de poet, deși ideea lui Ralea e confirmată de multe fapte de istorie literară. Există aici un spectru larg de tipuri și situații. Dar alături de creația lucidă, care poate fi și ea depășită de fructul matur, se întîlnesc feluritele forme ale decalajului constatat în frazele citate mai sus. Decalajul începe cu situația cea mai simplă, cu bizare ierarhii ale artistului, pe care posteritatea le înregistrează cu surpriză. După ce și-a publicat primul volum adolescentin *Hours of Idleness,* Byron și-a pus speranțele în indigestul poem satiric *Englisch Bards and Scoth Riviewers* și a tratat cu neglijență *Childe Harold's Pilgrimage,* al cărui succes l-a surprins la început.

Polifonia operelor majore nu înseamnă valorificarea complexității cu orice preț — complexitatea și simplitatea neavînd în sine semn algebric. Condiția operei de individualitate construită pe planuri diferite în jurul unui sistem creează infinitatea de virtualități, de lumini și de umbre, de armonice. Metaforizările sînt sărace, și cu toate eforturile stilistice, individualitatea operei nu e traductibilă discursiv. Dar schimbînd punctele de vedere, modurile istorice și individuale de apreciere, critica luminează succesiv cîte una dintre fațete, redescoperă opera practic inepuizabilă.

La nivelul limbajului, stilistica, critica și estetica semantică, poetica structuralistă au insistat asupra plurisemnificației comunicării literare. După cum știm, sistematizările de funcții sau valori ale expresiei coincid doar parțial. Emo-

---

[1] Mihail Ralea, *Despre critica literară,* în *Pagini din trecut (în literatură),* E.S.P.L.A., 1957, p. 128.

tivă, „impresivă" sau „reflexivă", funcţia limbajului care stă la baza comunicării literare nuanţează sensul, dă aceluiaşi semn lingvistic virtualităţi diferite.

Această orientare a „noii retorici" a fost subliniată de I. A. Richards în *Filozofia retoricii* (1936) : „Vechea retorică trata ambiguitatea ca pe o eroare a limbajului şi spera să o limiteze sau să o elimine ; noua retorică o priveşte ca pe o consecinţă inevitabilă a puterii limbajului şi ca pe un mijloc indispensabil pentru multe dintre cele mai importante aserţiuni ale noastre — în special în poezie şi în religie" [1].

S-ar părea că avem de-a face cu reînvierea opoziţiei mai vechi dintre teoretic, pe de o parte, poetic şi religios, pe de alta. Dat fiind caracterul social al limbajului, Richards admite stabilitatea cuvintelor în comunicarea cotidiană şi în cea ştiinţifică. Cuvîntul *cuţit* e stabil „pentru că situaţiile în care se iveşte acest cuvînt sînt cam aceleaşi (much the same). Stabilitatea poate fi artificial impusă" [2]. Astfel, în termenul *masă* din fizică.

Totuşi, după Richards, în discursul nontehnic, „cuvintele trebuie să-şi modifice sensul". Altfel, „limbajul pierzîndu-şi subtilitatea o dată cu supleţea, ar pierde şi puterea de a ne servi" [3]. După cum remarcă Wimsatt şi Brooks, „nu numai că Richards consideră ambiguitatea drept normală ; el cuplează «supleţea» cu «subtilitatea». În măsura în care termenii nu mai sînt apţi pentru un uz ambiguu, devin inapţi pentru un uz precis" [4].

Există în formularea lui Richards un risc de exces pe care aveau să-l evite şi distincţiile lui Vianu cu privire la dubla intenţie a limbajului (în măsura în care literarul era situat pe linia de demarcaţie a tranzitivului cu reflexivul) şi precizările lui Jakobson, pentru care funcţia poetică e dominantă în literatură, dar se combină cu celelalte funcţii ale limbajului.

---

[1] *Apud* William Wimsatt Jr. şi Cleanth Brooks, *Literary Criticism*, p. 641.

[2] *Ibidem*, p. 641.

[3] *Ibidem*, pp. 641—642.

[4] *Ibidem*, pp. 641—642.

„Noua retorică" și lingvistica trec astfel la indicativ un mai vechi optativ al poeziei și criticii. Precizia limbajului clasic, cerută aforistic de Boileau — *„Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement"* — a fost combătută în practică de cețurile expresiei romantice. O dată cu simbolismul, s-au înmulțit apelurile pentru o poetică a impreciziei intenționate, a indirectului și parțial formulatului.

Dezideratul simbolist capătă postament teoretic. Alegerea cuvintelor cu *„quelque méprise"* se traduce în limbajul structuralist prin jocul, prin inadecvarea intenționată dintre semnificant și semnificat, ceea ce fusese enunțat de Richards ca o indispensabilă elasticitate a termenilor. Dar există în asemenea formulări riscul absolutizării și al opoziției — contestate de alți stilisticieni — între funcția noțională și cea literară.

Filozofia retoricii a apărut la șase ani după ce unul dintre elevii lui Richards, William Empson, consacrase ambiguității o lucrare care urma să dobîndească o foarte mare — și poate disproporționată — rezonanță : *Seven Types of Ambiguity* (1930). Printr-un metabolism de idei, Richards a dezvoltat în cartea lui conceptul de ambiguitate pe care Empson își centrase analizele. Punctul de pornire al lui Empson l-a constituit analiza unui sonet de Shakespeare de către Robert Graves și Laura Riding. Stimulentul principal poate fi considerată însă distincția lui Richards dintre „referențial" și „emotiv".

Empson indică din primele fraze sensul extins în care folosește termenul : „În vorbirea curentă, ambiguitatea înseamnă ceva foarte accentuat și de regulă, spiritual și înșelător. Îmi propun să folosesc cuvîntul într-un sens extins, și voi considera relevantă pentru subiectul meu orice nuanță verbală, oricît de ușoară, care lasă loc unor reacții alternative față de aceeași expresie lingvistică" [1].

Alegerea termenului a fost pusă în discuție. „Alegerea cuvîntului «ambiguitate» nu a fost poate cu totul fericită, pentru că acest cuvînt reflectă punctul de vedere al prozei

---

[1] William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Penguin Books, 1965, p. 1.

expozitive în care se cere un sens şi numai unul. Prezenţa unui al doilea sau al treilea sens dă loc la încurcături. Omul obişnuit cu proza expozitivă întreabă : care e sensul ? Deoarece termenul de «ambiguitate» conotează îndoială şi nedumerire, Philip Wheelwright a susţinut că avem nevoie de un termen mai pozitiv, de unul care să sugereze bogăţia semnificaţiei. A propus *plurisemnificaţie*" [1].

E de reţinut din această discuţie terminologică accentul pus pe o modalitate de expresie care permite interpretări mai bogate, şi nu pe incognoscibilitate. Tipurile de ambiguitate propuse de Empson pornesc de la situaţii stilistice — unele dintre ele particulare limbii engleze. De acest tip sînt şi cele mai interesante, mai „productive teoretic" observaţii pe care Empson, care are cochetăria nesistematizării, le presară capricios în text : „Printre metaforele efective din mai multe puncte de vedere trebuie incluse, fără a extinde prea mult domeniul, acelea care sînt parţial recunoscute drept metafore, parţial receptate doar drept cuvinte cu sens modificat. Toate limbile sînt compuse din metafore moarte, aşa cum solul e compus din cadavre, dar engleza este poate singura limbă plină de metafore de acest fel, metafore ce nu sînt moarte, ci adormite, şi care atunci cînd facem o aserţiune directă, o colorează cu o comparaţie implicită" [2].

Interesul pentru nuanţa analitică în care Empson excelează adesea şi refuzul sistematizării fac aproximative delimitările dintre cele şapte tipuri. Nu putem decît subscrie la rezervele, în oarecare măsură şi la elogiile pe care i le aduc Wimsatt şi Brooks : „Clasificarea ambiguităţilor în şapte tipuri făcută de Empson nu trebuie luată literal *(pressed too hard)*, după cum ne explică el însuşi. Tipurile se revarsă unul peste altul, şi în unele puncte, definiţiile sînt foarte arbitrare. O asemenea clasificare a fost în aparenţă necesară pentru a-i permite să-şi expună materialul şi pentru a-i oferi un cadru pentru multe analize ascuţite ale anumitor poeme — analize care au convins o întreagă generaţie de multilateralitatea limbajului"[3].

[1] W. Wimsatt Jr. şi Cl. Brooks. *op. cit.*, p. 636.
[2] W. Empson, *op. cit.*, p. 25.
[3] W. Wimsatt Jr. şi Cl. Brooks, *op. cit.*, p. 638.

Umberto Eco scoate în relief „condiția proprie semnului estetic, care e organizat astfel, încît față de el receptorul nu poate săvîrși operația simplă, permisă oricărui contact de uz pur referențial : să disocieze componenții expresiei pentru a individualiza un anumit referent. În stimulul estetic, receptorul nu poate izola un semn pentru a-l raporta în mod univoc la semnificatul său tradițional. Orice semn apărînd legat de un altul și dobîndindu-și fizionomia completă de la celelalte semne, el denotă în mod vag. Nici un *denotatum* neputînd fi exprimat decît legat de altele, nu poate fi perceput decît ca ambiguu"[1]. Afirmația e importantă, pentru că traduce și explicitează consecințele străvechilor observații cu privire la individualitatea complexă, la „organicitatea" operei de artă. Fiecare detaliu primește lumini diferite datorită multiplicității relațiilor în care e angajat. Decuparea în unități mărunte, practicată de o formă anatomică a stilisticii, riscă să rămînă mioapă. Și pe această cale e justificată îndrăzneala critică, căutarea relațiilor de ansamblu, și e condamnată ca sterilă disecarea exclusiv gramaticală.

Condiția expresiei literare și, într-un sens mai larg, a oricărei opere de artă — jocul între semnificat și semnificant, multiplicitatea relațiilor — generează sensul ontic al ambiguității. Este un mod de existență a artei. Un alt sens e creat de infinita variabilitate a lecturilor. Ca într-un sistem complicat de lentile — în care fiecare modifică întrucîtva imaginea, introduce unghiul propriu de refracție —, variabilitatea lectorilor și variabilitatea în timp a contactelor pe care același lector le are cu aceeași operă modifică semnificațiile, impresiile, aprecierile.

Variabilitatea contactelor — de la receptor la receptor și de la moment la moment — poate fi interpretată sceptic. Este reflexul estetic — destul de facil — al scepticismului filozofic. Încă de la Sextus Empiricus, scepticismul a fost motivat de diversitatea și incertitudinea cunoștințelor pe care ni le dau despre lucruri feluritele noastre experiențe. Diversitatea experiențelor estetice argumentează relativitatea desco-

[1] U. Eco, *op. cit.*, pp. 73—74

peririi de semnificații și a aprecierilor estetice. Înainte de a trece la acest ultim — și cel mai la modă — sens al ambiguității sau, mai bine zis, la modul de a justifica scepticismul prin ambiguitate, trebuie observat că scepticismul estetic, ca și cel filozofic, scindează relația inseparabilă dintre obiect și subiect, se mărginește de cele mai multe ori la o gesticulație în jurul subiectului.

O cercetare inteligentă și bogată în sugestii, cum este aceea întreprinsă de Umberto Eco în *Opera aperta,* se ferește de o asemenea unilateralizare. Interesat în special de momentul receptării, definind însuși „stimulul estetic" în raport cu receptarea, Eco nu ignorează opera ca structură preexistentă. E atent la aspectul „operă" chiar în cazul-limită pe care îl discută, acela al „operei deschise". Opera deschisă oferă lectorului, privitorului sau interpretului un cîmp de posibilități, o alegere. Exemplele mai frapante pe care le indică Eco sînt luate din muzică *(Klavierstück XI* de Stockhausen, care propune interpretului alegerea între mai multe grupuri de fraze, o soluție între mai multe posibile, *Échanges* de Henri Pousseur) ori din plastica abstractă. Din literatură se exemplifică cu *Finnegans Wake* sau cu versuri de Eluard. S-ar putea adăuga și exemplul muzicalo-literar pe care-l constituie *Votre Faust* (libret de Michel Butor pe muzică de Henri Pousseur). Aici auditorii votează pentru una dintre cele cîteva linii de dezvoltare propuse de libretist.

Diferența dintre o *opera chiusa* și o *opera aperta* e reliefată de Eco prin compararea unui fragment din *Divina commedia* cu altul din *Finnegans Wake.* În primul, „de fiecare dată cînd se recitește terțina, ideea misterului Sfintei Treimi se îmbogățește cu mai multe emoții, cu mai multă capacitate de sugestie imaginativă, iar semnificativul său, care este totuși univoc, pare că se adîncește și sporește cu fiecare lectură". În al doilea text, „voința de a comunica în mod ambiguu influențează organizarea totală a discursului, determinînd pregnanța sonoră, capacitatea de provocare imaginativă..." [1]

---

[1] *Ibidem,* p. 80

Astfel, Eco distinge trei niveluri de „deschidere" a operei: „*Apertura*" maximă se întîlnește în „operele în mișcare". Termenul e împrumutat titlului inițial pe care l-a avut *Finnegans Wake: Work in Progress*. Desemnează tocmai tipul de operă care propune nu soluții, ci cîmpuri de posibilități. La al doilea nivel se situează „operele încheiate, dar «deschise» spre o germinare intimă de relații interne, pe care receptorul trebuie să le descopere și să le aleagă din percepția totalității stimulilor. La nivelul curent se află seria infinită a lecturilor posibile" [1] — formulare mărturisit tributară lui Luigi Pareyson. O altă clasificare a lui Eco traduce dicotomic cele trei niveluri de deschidere: există „structuri care se mișcă" și „structuri în care noi ne mișcăm" [2].

În toate situațiile persistă o dialectică între *operă* și *deschidere*: „Astfel, în dialectica raportului dintre *operă* și *deschidere*, persistența operei garantează posibilitatea comunicării și, în același timp, posibilitatea receptării *(fruizione)* estetice. Cele două valori se implică una pe alta și sînt intim conexate (în timp ce într-un mesaj convențional sau într-un semnal de circulație, faptul comunicativ subzistă fără faptul estetic, iar comunicarea se consumă cînd ajunge la referent...) [3].

Ca și în studiul lui Empson — față de care are avantajul unei mult mai rezistente construcții teoretice —, „ambiguitatea" constatată de conceptul „operei deschise" nu implică subiectivizarea și scepticismul. Acestea se manifestă — capricios, dar stăruitor — în critica zilelor noastre. Mai rar teoretizate, reduse uneori la mici cochetării stilistice, asemenea texte critice lasă să transpară ideea incognoscibilității operei literare.

Conceptele cu care operează astfel de texte sînt dilatabile. Se pot identifica însă mai multe izvoare ale soluției sceptice. Se pornește de la diversitatea istorică și individuală a gustului și judecății de valoare. Sînt reamintite — adesea printr-o aluzie disprețuitoare — erorile flagrante de diagnostic ale criticii. Pe lîngă aceste motive străvechi, reluate astăzi mai in-

---

[1] *Ibidem*, p. 57.
[2] *Ibidem*, p. 16.
[3] *Ibidem*.

sistent, pe lîngă reacţia foarte justificată împotriva geometriei dogmatice, specific zilelor noastre este ceea ce s-ar putea denumi tendinţa spre „metacritică" şi opţiunea „criticii creatoare".

O translaţie de termeni pe care a făcut-o Roland Barthes, de logică şi lingvistică la literatură, a putut fi continuată de la literatură spre critică. „Logica ne învaţă să distingem *limbajul-obiect* de *metalimbaj*, scrie Barthes într-un articol din 1954. Limbajul-obiect este însăşi materia supusă investigaţiei logice ; metalimbajul este limbajul, în mod obligatoriu artificial, prin care se procedează la această investigaţie" [1]. Constatînd că literatura a început din secolul trecut „să se simtă dedublată", Barthes schiţează etapele „metaliteraturii", ale literaturii care are drept obiect literatura. Printr-o formulare semi-figurată putem vorbi de „metacritică". Nu numai în sensul de critică a criticii, de critică avînd drept obiect o altă operă critică, ci ca despre o atitudine, o orientare narcisistă. Critica e mai preocupată de propria ei activitate decît de obiectul devenit pretext pentru graţioasă gesticulare analitică şi stilistică, uneori doar pentru piruete. Rezultatele pot fi seducătoare, deşi create prin imitaţie şi necruţate de snobism. Sună adesea şi foarte fals. Dar nici reuşitele stilistice nu evită sentimentul de gratuitate pe care-l dădeau construcţiile sofiştilor şi iscusinţele scolastice.

Accentele cu sens mai mult sau mai puţin relativizator puse pe interpretare, pe rolul activ al receptării, tind să devină astăzi un leitmotiv critic. Ideea e reluată de critici cu orientări foarte deosebite. Dintr-un unghi sociologic, pornind de la raportul dintre operă şi public, R. Escarpit vorbeşte despre „trădarea creatoare" pe care o implică interpretările succesive : „Nu există coincidenţă, convergenţă între intenţiile cititorilor şi acelea ale autorului, dar poate exista compatibilitate. Adică ei pot afla în operă ceea ce doresc, deşi autorul n-a voit în mod expres să introducă acest lucru, ori poate nici nu s-a gîndit vreodată s-o facă.

[1] R. Barthes, *Essais critiques*, Ed. du Seuil, 1964, p. 106.

Există aici o trădare, desigur, dar o trădare creatoare... Se poate spune că — practic — întreaga literatură antică și medievală trăiește pentru noi doar printr-o trădare creatoare ale cărei origini datează din secolul al XVI-lea, dar care s-a repetat de cîteva ori de atunci". [1]

Comentînd un colocviu ținut în 1968 la Universitatea din Berlin, Claude David arată într-un articol din *Preuves* că teza centrală a fost un enunț generalizat al adevărului istorico-literar descoperit de „posteritatea operei". „Adevărul despre Goethe este Goethe așa cum îl vedem, așa cum l-am făurit. Opera nu e o substanță imuabilă, fixată o dată pentru totdeauna. Adevărul ei se relevează în dialog, operele autentice sînt cele care permit dialogul cel mai îndelungat și mai intens, cele care ne formează și pe care — în același timp — nu încetăm să le formăm. Istoria literară este în primul rînd o *Wirkungsgeschichte*, istoria posterității operelor, perceperea operelor nu ca geneză și cu referire la trecut, ci prin acțiunea lor, prin referire la viitor". [2]

În amîndouă cazurile — și formulată mai provocator — ideea se înrudește cu cîteva dominante ale impresionismului, cu accentul pus de Lovinescu pe istoria gustului, cu demonstrația cu privire la imposibilitatea perceperii estetice a lui Homer, cu modificarea funcției care face ca o operă să fie percepută diferit, din alte unghiuri, în momente succesive.

A dispărut însă perspectiva istorică pe care se sprijinea relativismul impresionist, după cum lipsește din eleganța sofistică — neoimpresionistă sau travestită în limbajul rigorii —, o măsură care l-a împiedicat pe Lovinescu să transforme opera în simplă sursă de interpretări. Interesul pentru receptare, accentul pus pe unghiul de refracție al lectorului, se transformă — după cum observă cu oarecare iritare Jacques Roger —, într-un dialog cu „noua critică", în „valoarea egală a tuturor lecturilor posibile ale unei opere — dacă sînt coerente și totale —, refuzul de a privilegia însăși lectura

---

[1] R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, P.U.F., 1968. p. 96.

[2] Claude David, *Stefan George aujourd'hui*, Preuves 214, Jan. 1963. p. 24.

autorului sau a contemporanilor săi și de a o considera drept o lectură „adevărată" care trebuie reconstituită istoric".[1]

Opera este ceea ce devine. Dialectica operă-interpretare se dizolvă și interpretările se egalizează în varietatea lor sincronică și diacronică. Criticul este doar, după formula lui Georges Poulet, „un scriitor care scrie despre alți scriitori". Este foarte mult orgoliu în această aparentă modestie, în resemnarea la relativ și evanescent. Alt tip de orgoliu decît suficiența cu care dogmatismul aspiră la cert și definitiv. Dar nu mai satisfăcător.

Conceptele de „creație în critică" și de „critică creatoare" aparțin aceleiași orientări „metacritice". Punctul de pornire se află la Thibaudet din *Physiologie de la critique*, deși formulările contemporane au căpătat o extensie și o alură total sceptică, absentă din textul criticului francez, care, după cum știm, a vorbit sever despre „pyrrhonismul modern". În ultimul capitol din *Physiologie de la critique*, Thibaudet constată că „elogiul cel mai înalt ce poate fi adus unui mare critic constă în a spune că critica, la nivelul la care el a știut s-o înalțe, devine cu adevărat creație"[2]. Creația este participarea la însăși puterea naturii, „producerea datorită unui geniu analog cu al său, a unor ființe vii ca cele din natură"[3]. Creația nefiind nici imitație, nici reducție abstractă, e respinsă sărăcirea pe care „*la qualité maîtresse*" a lui Taine o impunea individualităților. Este citat Valéry cînd afirmă că „nimeni nu e identic cu totalitatea aparențelor sale ; și cine dintre noi n-a spus ceva, n-a făcut ceva care nu îi *aparține (n'est pas sienne)*... Sîntem evocați în timpul unei mese ; această filă rămîne posterității, înțesată de erudiți, și iată-ne frumos aranjați pentru eternitate"[4].

---

[1] Jacques Roger, *Lecture des textes et histoire des idées*, în *Les chemins actuels de la critique*, Le Monde en 10/18, 1967, p. 191.

[2] A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 213.

[3] *Ibidem*, p. 213.

[4] Paul Valéry, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*. Gallimard, 1957, p. 66.

Citatul e extras din *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci,* considerată de Thibaudet, împreună cu *William Shakespeare* a lui Hugo, drept „capodopera unei critici pur creatoare". Renunţînd să reconstituie o individualitate din frînturi şi din concepte abstracte, criticul creator îşi propune să „creeze o fiinţă care trăieşte o viaţă imprevizibilă, o viaţă diferită de a noastră" [1], „să reproducă viaţa, şi ce viaţă ? geniul, adică realitatea cea mai rebelă la deducţia, la logica obişnuită. Pentru a zămisli astfel geniul, omul de geniu, ar trebui un geniu egal (în slaba măsură în care termenul de egal are aici vreun sens), adică un geniu în stare să-şi urmeze drumul propriu şi care nu şi-ar pierde vremea să recompună traiectoria altuia" [2].

O atare formă de „critică creatoare" nu poate aparţine exerciţiului curent. E o situaţie-limită, ilustrată de două-trei exemple. Textul cuprinde şi o punere în gardă. Criticul bergsonist ne atrage atenţia că mişcarea unei individualităţi nu se reconstituie dintr-o acumulare pedantă de detalii.

Variabilitatea individuală şi istorică, accentul pus pe creaţie, orientarea metacritică se combină capricios şi îndreaptă spre scepticism sensurile ambiguităţii. În aceeaşi direcţie poate acţiona ideea relativităţii limbajului. Roland Barthes, care pendulează între rigoarea formalizatoare şi un rar spirit de fineţe, devenit uneori cochetărie a *flou*-ului, extrage această semnificaţie relativizatoare din condiţia limbajului critic: „Toate textele date aici — scrie el în prefaţa la *Essais critiques* — sînt verigile unui lanţ de sensuri, dar lanţul acesta este flotant. Cine l-ar putea fixa, i-ar putea da un semnificat cert ? Poate că timpul : adunarea textelor vechi într-o carte nouă înseamnă să vrei să întrebi timpul, să-i soliciţi un răspuns la fragmentele ce vin din trecut, dar timpul e dublu, e timpul scrierii şi timpul memoriei, şi această duplicitate are la rîndul ei următorul sens : însuşi timpul e o formă. Pot vorbi astăzi foarte bine despre Brecht şi despre noul roman (dat fiind că aceste mişcări formează obiectul primei părţi din

[1] A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 225.
[2] A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 226.

Eseuri) în termeni semantici (pentru că acesta e limbajul meu actual), şi pot încerca să justific astfel un anumit *itinerar* al epocii mele sau al meu, să-i dau un destin inteligibil, nu voi împiedica niciodată acest limbaj panoramic să poată fi modificat de cuvîntul *altuia* — şi acest altul voi fi poate eu însumi. Există o circularitate infinită a limbajelor : iată un segment subţire al cercului"[1].

Sentimentul firesc şi iritant pe care-l încearcă orice critic atunci cînd îşi adună în volum articole mai vechi devine în aceste rînduri punct de pornire pentru relativizarea limbajelor şi pentru relativizarea observaţiei critice : „criticul — ca şi scriitorul — nu are niciodată ultimul cuvînt. Mai mult, acest mutism final formează condiţia lor comună, dezvăluie identitatea veritabilă a criticului : criticul e un scriitor" care cere „să i se recunoască dreptul la un anumit fel de a vorbi, la vorbirea indirectă"[2].

Ca şi celelalte surse ale atitudinii pe care o discutăm afirmarea relativităţii limbajului constituie o binevenită punere în gardă faţă de repetatele şi repetabilele erori dogmatice. Reamintesc adevărul elementar că nici criticii, nici scriitorii nu au vreodată „ultimul cuvînt". Transformat în „circularitate infinită a limbajelor", adevărul elementar devine stimulent pentru narcisism critic. Mimetismul, seducţia rafinamentului facil trec pe primul plan creaţia critică ce nu se mai raportează la un obiect, socotit implicit incognoscibil, la o scară de valori imposibil de construit. E susţinerea mai mult sau mai puţin teoretică a unui dans prelungit în faţa oglinzii.

Teoretizată ori lăsată să se întrevadă cu cochetăria echivocului, are loc dispariţia obiectului." „Este o mişcare a gîndirii care pleacă de la dispariţia subiectului dinaintea operei, pentru a ajunge la dispariţia operei înseşi, resorbită în viaţa omnicuprinzătoare a unui limbaj care îşi vorbeşte prin mii de guri de-a lungul secolelor", scrie Eco, descoperind aici o formă de autoanulare a structuralismului orientat ontologic, devenit „metafizică a vidului"[3].

---

[1] R. Barthes, *op. cit.*, p. 9.
[2] *Ibidem*, p. 9.
[3] U. Eco — *La struttura assente*, p. 335.

Fără a putea fi despărțite vreodată net, cele două moduri de a concepe ambiguitatea generează atitudini opuse. Servesc și neoalexandrinismului, criticii pentru critică. Comportă însă la Eco relația inseparabilă dintre operă și interpretare; capătă sens de polifonie, care face posibilă integrarea interpretărilor critice. Limitate istoric prin metodă și limbaj, interpretările critice pot fi uneori antagonice. Pot fi și sînt însă adesea necontradictorii, descoperiri corectabile în detaliu, dar care se sprijină unele pe altele. Polifonia operelor majore face posibilă această polifonie a interpretărilor. Fixîndu-și un unghi propriu, luminînd un mod propriu, fiecare comentariu construiește prin reducere, le infirmă parțial pe celelalte, dar nu le contrazice în esență, pentru că luminează altă fațetă a operei.

Comentariul nu aparține numai comentatorului. Totala subiectivizare a actului critic la care e obligată „critica creatoare“, cînd e consecventă cu sine, e dezmințită pe planul valorificării de un fapt banal, dar fundamental. Deși sînt repuse mereu în discuție de puncte de vedere noi, de abandonări și redescoperiri, deși nu pretind la o rigoare incompatibilă cu noțiunea de valoare, ierarhiile artistice se constituie și se mențin. Nu-l substituim pe Ford lui Shakespeare, nici pe Telemann lui J.S. Bach. Supradimensionările, lansările cu vacarm de valori paradoxale nu rezistă timpului. Entuziasmul romanticilor nu a modificat locul foarte modest pe care posteritatea i-l păstrează lui Petrus Borel. („Cînd te gîndești că am crezut în Petrus!“ exclama jenat Théophile Gautier.) În secolul nostru, campania de susținere întreprinsă de Cocteau nu l-a transformat pe Raymond Radiguet în mare scriitor. E de remarcat că exercițiile de critică creatoare — atunci cînd vorbesc despre trecut și nu-și propun să scoată cu orice preț în relief o figură de plan secund — se reîntorc la Racine, la Stendhal, la Eminescu.

Ambiguitatea și continuitatea, integrarea sînt termeni de neconciliat doar în cadrul viziunii unilaterale sau dogmatice. Conotate cu elasticitatea și cu respectul obiectului, se sprijină reciproc.

Frontiere cu sociologia

Am discutat anterior imposibilitatea unei estetici a lecturii în afara psihologiei. Imposibilă este şi izolarea lecturii de coordonatele ei sociologice. Iluzia unui lector mediu, transformat într-o constantă matematică, se susţine tot atît de puţin ca şi cea a izolării ipotetice a lectorului. Nici o reducţie fenomenologică nu va fi în stare să transforme un public stratificat şi modificat mereu de istorie într-o abstracţie concepută la singular. Actul lecturii e corelat cu cîteva concepte — publicul (mai propriu vorbind, tipurile de public), mijloacele de difuzare literară. O dezbatere asupra lecturii nu se poate încheia fără a consemna un alt domeniu interdisciplinar — interferenţele esteticii, criticii şi istoriei literare cu sociologia.

Interferenţele nu se reduc la acest capăt al firului. Oricare sistematizare am adopta, fundalul sociologic persistă. Excesele şi reacţiile la excese au falsificat şi continuă să falsifice perspectiva, „sociologizînd" faptul estetic, reducînd dimpotrivă unghiul la descrierea unei individualităţi pentru a asigura iluzoria autonomie absolută a artei. Sub forma lor pură, sînt atitudini flagrant desuete. Machiate neglijent, reapar. Repun în scenă într-un limbaj modern — ori doar la modă — dialoguri şi puncte de vedere de la 1850 sau de la 1900. Trecînd peste excesele confuziei dintre sociologie şi estetică sau peste acelea ale izolării artisticului, fără a avea iluzia unui consens absent, constatăm — din orice punct am porni — interferenţa de domenii. Dacă ne referim la cei trei termeni principali ai comunicării artistice, traduşi în limbajul sec al modelelor lingvistice — emiţător, cod, receptor — se desemnează trei capitole de sociologie referitoare la creaţie, la mijloacele artistice, la receptare. Separarea între grupele de întrebări în cadrul acestei sistematizări e incertă, aşa cum este şi în raport cu alte sistematizări posibile. „Homologiile" între formele sociale şi formele artistice pe care le caută Lucien

Goldmann [1] se aplică şi creaţiei şi mijloacelor de expresie. Se impune însă constatarea că întreg cîmpul esteticii e corelat cu un cîmp sociologic, cu care nu se confundă, dar de care nu poate fi separat decît într-o viziune programatic redusă, parţializată.

Direcţii mai războinice din sociologia contemporană — disciplină care, ca şi estetica, îşi discută încă metodele şi obiectul — încep printr-o răfuială cu cîteva concepte şi relaţii acceptate. În maniera tinereţii lui Croce, Jean Duvignaud porneşte în a sa *Sociologie de l'art* de la anihilarea cîtorva „mistificări estetice". „Pentru a-şi constitui metoda (şi chiar obiectul), sociologia expresiei artistice trebuie să renunţe astăzi la cîteva presupuneri, sau — să zicem — la cîteva mitologii mai mult sau mai puţin implicite, a căror greutate apasă încă prea tare asupra spiritelor" [2]. Aceste mitologii sau mistificări denunţate de Duvignaud sînt, în ordine, *esenţa artei,* „care atribuie varietatea infinită a expresiei umane fie unei funcţii mentale absolute, transcendente faţă de manifestările ei particulare, fie unei esenţe detaşată de orice realitate carnală şi transpusă în cerul ideilor pure" [3], apoi „speculaţiile de cele mai multe ori nefundate asupra *originii primitive a artelor*" [4]. Despre această a doua mistificare, Duvignaud observă că este „doar o versiune deghizată a primei, dat fiind că şi aici se urmăreşte smulgerea expresiei artistice din experienţa concretă şi raportarea ei la un domeniu privilegiat, pur şi degajat de orice particularitate actuală" [5]. A doua mistificare se bazează pe viziunea evolutivă şi „istoricistă", „care, de la Spencer şi pînă la Comte, Durkheim, Bergson (fără a vorbi de moderni), afirmă continuitatea progresivă a omenirii de la origini şi pînă în zilele noastre" [6]. În sfîrşit, „o altă misti-

---

[1] Lucien Goldmann, *Le Dieu caché,* Gallimard, 1956. *Pour une sociologie du roman, Gallimard,* 1964, *Recherches dialectiques,* Gallimrard, 1958. *Sciences humaines et philosophie,* Gonthier, 1966.

[2] Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art,* Presses Universitaires de France, 1967, p. 7.

[3] *Ibidem,* p. 7.

[4] *Ibidem,* p. 10.

[5] *Ibidem,* p. 10.

[6] *Ibidem,* p. 11.

ficare sau interpretare ideologică a creației artistice e asociată cu ideea că *orice artă e aservită realității sau «naturii».* Credința care depășește definiția proprie «naturii» sau «naturalismului», care evocă în sens larg posibilitățile artei ca mijloc de a cunoaște o realitate străină spiritului și de a o descoperi în adevărul ei inocent"[1].

Simpatică prin intransigența ei bătăioasă, hecatomba „mistificărilor" întreprinsă de Duvignaud e puțin convingătoare și oferă o temelie prea puțin solidă pentru construcția „operațională" pe care o încearcă acest discipol al lui Francastel, într-o manieră mai tranșantă, mai puțin nuanțată decît cea a maestrului său. Supără revenirea unui procedeu străvechi și puțin recomandabil : prezentarea caricaturală a concepțiilor refuzate pentru a le face mai vulnerabile. Și, în raport cu această atitudine, supără confuzia între soluție și problemă, anularea problemei înseși — clasată printre „mistificări". Într-un mod similar, la începutul secolului nostru, Croce izgonise ca false probleme, ca prejudecăți estetice, clasificarea artelor, separarea genurilor, existența teoriilor speciale ale artelor. Problema frumosului a cunoscut două milenii de speculații divergente. Ierarhizarea estetică și criteriile ei nu pot fi alungate prin reducere caricaturală la speculația sterilă. Originile artei și formele ei incipiente pun istoriei și etnografiei întrebări dificile, comportă analogii riscate. Cu acest coeficient de risc, oportunitatea întrebării nu poate fi contestată, chiar dacă critica metodelor e licită și mereu necesară. Concepția unei evoluții ordonate, progresive e și ea contestabilă în artă, ceea ce nu justifică de loc anularea neglijentă, în trecere, a istorismului. După cum înțelegerea simplificată — deci inacceptabilă — a mimesisului nu scoate din dezbatere întrebările cu privire la relația artă-realitate. Există în această ridiculizare a unor întrebări fundamentale, prin identificarea lor cu răspunsurile simplificate, o intoleranță, o tendință de a croi drumul făcînd cu orice preț gol în jur, care apare la Duvignaud și în severitatea unor judecăți particulare. Charles Lalo e acuzat că a stabilit raporturi abstracte între artă și

---

[1] *Ibidem*, p. 13.

viața socială și (împreună cu P. Sorokin) este caracterizat nimicitor: „La drept vorbind, pentru că nu sînt în nici un fel artiști, nici măcar amatori, ei vorbesc despre opere cu o incompetență de filistini, rămîn dominați de prejudecăți care au fost și cele ale maeștrilor lor, închiși într-o imagine academică a creației, prizonieri ai unui ideal desuet despre „Frumos", și, pînă la urmă, incapabili să evoce creativitatea permanentă a imaginarului..." [1]. Sinteza lui Arnold Hauser *(The Social History of Art)*, e expediată disprețuitor într-o notă, fiind considerată drept „o nomenclatură destul de plată" [2].

Am stăruit asupra acestui exemplu pentru că e reprezentativ pentru modurile de a concepe sociologia artei prin reducerea agresivă a cîmpului, potrivit unui unghi de refracție care respinge întrebările o dată cu răspunsurile.

Asemenea eliminări creează zone de confuzie în raporturile dintre estetică și sociologie, pot orienta aceste raporturi spre identificarea obiectelor sau spre un paralelism neclar. Dacă nu izgonim ierarhizarea ca pe o falsă problemă și nu folosim termenul de „imaginar" ca pe o cheie universală pentru artă, intervenția valorii (oricare ar fi criteriul de valorizare acceptat) permite relația și delimitarea reciprocă între sociologic și estetic. Harta nu e simplă, cum nu e în nici un teritoriu interdisciplinar. Dar și aici, ca și în raporturile cu lingvistica, se detașează unghiuri de vedere proprii și, cu imixtiuni și schimburi permanente, metode preferențiale.

Fundalul sociologic al ideologiei despre artă — sau, dacă rămînem la domeniul nostru, al ideologiei literare — se regăsește pentru fiecare grup de probleme, deci și pentru cele trei principale, pentru atitudinea teoretică, istorică, critică. O direcție, o reacție pot refuza programatic sociologia, așa cum refuză istoria. Am mai discutat existența ecuației „sociologie egal dogmatism" care — mărturisită sau nu — e înscrisă în multe pagini contemporane de critică sau de istorie literară. Reacția aceasta excesivă față de sociologismul vulgar se bazează pe o identificare foarte asemănătoare, ce-

[1] *Ibidem*, p. 20.
[2] *Ibidem*, p. 20.

lei observate la Duvignaud. Respinge problema împreună cu răspunsul eronat. Deşi infirmată de direcţiile predominante în gîndirea despre artă din cele mai diferite latitudini, se întîlneşte la spirite pătrunzătoare. Ca să nu mai vorbim de multitudinea snobilor, pentru care alergia faţă de sociologie şi de istorie e semn de distincţie intelectuală. Dincolo de această reacţie negatoare, problematica sociologică referitoare la creator, la expresie, la receptor, alcătuieşte una dintre grupele de întrebări care întregesc actul critic sau sinteza de istorie literară, alături de cercetarea structurii ori de valorificare, alături de raportul operă-scriitor. Această din urmă problemă este la fel de abhorată. E respinsă prin identificarea ei cu soluţia depăşită a pozitivismului şi a raportării simplificat biografice.

Fireşte că o imagine a sociologiei literare, privită din unghiul esteticii şi criticii, comportă un risc de deformare, o iluzie optică. Am sărăci sociologia literaturii dacă am concepe-o alcătuită doar din corespondenţe — capitol cu capitol — ale esteticii, doar ca un fundal pentru critica şi istoria literară. Putem accepta sau nu conceptele proprii unei tendinţe sau alteia — conceptele „operatorii“ ale lui Duvignaud („dramă“, „semn polemic“, „întîlnirea sistemelor de clasificare cosmică şi a sistemelor de clasificări sociale“) sau „homologiile lui Goldmann“. Dacă nu ne războim cu întrebările, grupele de chestiuni proprii punctului de vedere sociologic sînt incontestabile. Sînt mai evidente la nivelul difuzării literaturii. Se referă la mijloacele acestei difuzări. Tapajul extraştiinţific făcut în jurul speculaţiilor despre *mass-media* nu poate diminua interesul şi importanţa unei categorii de probleme proprii contemporaneităţii. Ea constituie însă un moment recent al unui vast capitol din istoria culturii, marcat de trecerea de la manuscris la carte, de transformările pe care le-au adus presa modernă şi tirajele de masă, în sfîrşit, de apariţia mijloacelor mecanice. Pe un teritoriu apropiat se situează succesele paradoxale în difuzarea literaturii (*best-seller*-ii, modele etc.).

Identificarea acestui obiect propriu sociologiei literare presupune — ca un moment imediat următor — constatarea

interferențelor cu estetica. Să pornim de la o pagină din *William Shakespeare*, scriere a lui Hugo, despre care Albert Thibaudet a vorbit cu un entuziasm temperat de ironie. Hugo insistă asupra valorii eliberatoare a imprimeriei : „Pentru a dezmoșteni omenirea de toate marile testamente ale geniilor, era de-ajuns prostia unui copist sau capriciul unui tiran. Acum a dispărut orice primejdie de acest fel. De acum încolo domnește insesizabilul. Nimeni și nimic nu ar mai putea lega gîndul de trup. Gîndul nu mai are trup. Manuscrisul era trupul capodoperei. Manuscrisul era perisabil și ducea cu sine sufletul, opera. Devenită filă imprimată, opera e eliberată“ [1].

Fie că apreciem mișcarea retorică și profunziunea de imagini, așa cum o face Thibaudet, care dă această pagină drept exemplu de critică creatoare, fie că preferăm o critică mai sobră, interesul observațiilor lui Hugo e cert. Ele nu se reduc la locul comun că „multe opere din Antichitate s-au pierdut și că imprimeria permite conservarea lor nedefinită“ [2]. Constată — în limbajul hugolian — o modificare în condiția estetică a literaturii, trecerea de la perisabilitatea manuscrisului, care încorporează textul într-un semi-unicat, la multiplicarea indefinită. Tot astfel, menționînd faptul sociologic pe care îl constituie mijloacele tehnice contemporane, am fost împinși să discutăm sensurile estetice pe care le implică apariția acestor mijloace, plusurile și minusurile.

Interferențele nu se reduc la existența unui obiect comun. Cît timp rămîn destul de flexibile, preocupările sociologice sau estetice își păstrează dominanta, dar își împrumută informațiile, eventual metodele. Pornind de la cele cîteva capitole fundamentale pe care le comportă sociologia literaturii (într-una din sistematizările posibile), de la sociologia „producției literare“ (formarea scriitorilor, geneza procedeelor, genurilor, „instrumentarului“ în genere), a difuzării și cea a publicului, întîlnim numeroase fapte care luminează din alt unghi modificări de ordin estetic. Ele nu ne oferă naiva și

---

[1] Victor Hugo, *William Shakespeare*, Librairie Internationale. Paris, 1864. pp. 220, 221.

[2] A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 143.

iluzoria „explicaţie unică", termen aplicabil aici mai puţin decît oriunde. Dar au o pondere ce nu poate fi neglijată de orice considerare a istoriei gustului şi a stilurilor. R. Escarpit citează consecinţele unui fapt în aparenţă trivial : lipsa unei legiferări a drepturilor de autor în Statele Unite. Editorii americani retipăreau cărţile engleze fără a plăti drepturi. Se ştie că spolierea aceasta l-a indignat pe Dickens şi că unul dintre scopurile primei sale călătorii în America a fost de a-i pune capăt. Escarpit notează o consecinţă estetică : concurenţa involuntară a autorilor englezi retipăriţi în Statele Unite „i-a constrîns pe scriitorii americani să se refugieze în magazinele literare şi, în special, în genul cel mai potrivit pentru magazine : nuvela. Acestui fapt îi datorăm parţial şi voga magazinelor literare în Statele Unite şi producţia abundentă de nuvele în America secolului al XIX-lea, mai cu seamă, producţia lui Edgar Poe". Se mai poate adăuga însuşi faptul dezvoltării explozive a presei de mare tiraj, dezvoltare petrecută mai spectaculos în Statele Unite. Cotidianele au folosit schiţa ca pe un mijloc de captaţie, alături de romanul foileton şi de procedeele propriu-zis jurnalistice (reportajul de senzaţie, trimisul special etc.).

Dubla apartenenţă a obiectului se răsfrînge asupra cercetării. Introduce în investigaţia criticului sau sociologului unghiul de vedere simetric, aşa cum critica stilistică nu poate face abstracţie de instrumentarul şi de perspectiva lingvistică, iar lingvistul e tentat de examenul şi de aprecierea critică. Multe studii de sociologia artei îşi declară iniţial intenţia de a se menţine la preocupările sociologice. O fac Goldmann, Edgar Morin. Acestea din urmă se încrucişează însă cu problematica estetică şi încearcă o puţin consistentă explicaţie a durabilităţii în artă şi a „capodoperei"[1]. Iar Goldmann operează cu valori considerate certe, vechi sau noi, cu Racine, cu Malraux, Brecht, Robbe-Grillet, Sarraute.

Am menţionat într-un alt capitol din această carte posibilitatea ca faptul artistic sau literar să fie tratat dintr-un

---

[1] R. Escarpit, după F. L. Palter, în *„Sociologie de la littérature"*, P.U.F., 1968, p. 53.

unghi exclusiv biologic sau sociologic și am exemplificat cu dinastia Bach, care poate servi ca exemplu pentru raportul dintre caracterele dobîndite și cele ereditare. Chiar acest exemplu cere o precizare. El n-are frontieră comună cu estetica, atît timp cît se mulțumește să constate marele număr de profesioniști ai muzicii pe care l-a dat familia Bach în 150 de ani. Cînd se referă la compozitorii artistici interesanți (astfel, se vorbește de fiii lui Bach și se face referire la Friedemann, Carl Philipp Emanuel și Johann Christian, și nu la toți cei 20 de copii ai lui Johann Sebastian Bach), considerațiile asupra eredității implică aprecierea și ierarhizarea.

Acestea sînt implicate și în nenumărate cercetări sociologice, chiar cînd e vorba de nonvalori. Sociologia contemporană a artei se ocupă cu insistență de fenomenul denumit prin termenul german *Kitsch*. „Cuvîntul *Kitsch* apare în sensul modern la München cam pe la 1870 ; e un cuvînt foarte cunoscut de germanul din Sud." *Kitschen* înseamnă „a lucra de mîntuială" și, în special, a face mobile noi din mobile vechi și e o expresie curentă... Există aici o idee etică *subalternă*, o negare a autenticității. *Kitsch*-ul înseamnă marfă proastă (Duden) ; „este o secreție artistică datorită punerii in vînzare de produse într-o societate burgheză ale cărei magazine, ca și gările, devin templul *Kitsch*-ului. E legat de artă printr-un fel de antiteză permanentă, oricărei manifestări artistice îi corespunde *Kitsch*-ul ei... *Kitsch*-ul este antiartă în raport cu ceea ce arta comportă transcendent și dezalienator" [1]. Autenticitate și nonautenticitate ; valoare și nonvaloare. Orice cercetare referitoare la *Kitsch*, chiar cînd abundă în clasificări și diagrame, cum este cea din care am extras citatul de mai sus, se interferează cu perspectiva estetică

Păstrîndu-și metodele și tonul, criticul și esteticianul sînt obligați să facă paranteze sociologice, sociologul artei să ierarhizeze și să evalueze estetic. Compartimentarea și puritatea atitudinilor sînt și aici iluzorii.

---

[1] Eberhard Wahl și Abraham A. Moles : *Kitsch et objet*, în *Communications*, 13/1961, p. 105.

INDICE DE AUTORI

CUPRINS



TIPARUL EXECUTAT LA:

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918"

Coli de tipar: 25,75 ; comanda nr. 273

În seria „STUDII"
au apărut:

NINA FAÇON
Intelectualul și epoca sa
FRANCISC PĂCURARIU
Scriitori latino-americani
PAUL VAN TIEGHEM
Literatura comparată
TUDOR VIANU
Postume
CORNEL MIHAI IONESCU
Generația lui Neptun
VALENTIN LIPATTI
Valori franceze, vol. II
EDGAR PAPU
Călătoriile Renașterii și noi structuri literare
R.-M. ALBÉRÈS
Istoria romanului modern
ROGER GARAUDY
Despre un realism nețărmurit
DAN GRIGORESCU
13 scriitori americani
ȘERBAN STATI
Amiaza fantastică
PAUL SURER
Teatrul francez contemporan
HUGO FRIEDRICH
Structura liricii moderne
ARAM M. FRENKIAN
Înțelesul tragediei umane la Eschil, Sofocle și Euripide
UMBERTO ECO
Opera deschisă
ALBERT BÉGUIN
Sufletul romantic și visul
MIHAI GRAMATOPOL
Moira, mythos, drama
VERA CĂLIN
Alegoria și esențele
JOHAN HUIZINGA
Amurgul Evului mediu

„În momentul actual, cînd cercetarea literaturii pendulează între teoria informației și refuzul generalizării ori chiar al formulării nete, se reactualizează în termeni reînnoiți opoziția pascaliană dintre spiritul geometric și cel de finețe. Opoziția persistă sub forma aceleia dintre nuanță și rigoare. Pretinde o punere în gardă împotriva fetișizării fineței care înmulțește narcisist nuanțele, și împotriva rigorii strict geometrice, care pierde obiectul — opera de artă — printre liniile apăsate ale desenului. Care va fi limba viitorului în discutarea artei e o întrebare prematură. Este însă mai actuală ca oricînd ponderarea uneia dintre cele două atitudini de către cealaltă. Nuanța — indispensabilă în fața unui obiect care se oferă și se refuză în același timp — se cere manipulată cu rigoare minimă pentru a nu fi sterilizată. E poate principalul deziderat — chiar dacă pare a se reduce la o considerație vagă, la o privire din avion — pe care-l suscită trecerea în revistă a numeroaselor metode aflate azi în concurență."

SILVIAN IOSIFESCU

Silvian Iosifescu, profesor de teoria literaturii la Universitatea din București, a debutat în publicistica literară în anii imediat anteriori ultimului război, la *Era nouă*, *Cuvîntul liber*, *Viața românească*, *Reporter*. Principalele volume: *Oameni și cărți* (1946), *În jurul romanului* (1959), *Grigore Alexandrescu* (1960), *Momentul Caragiale* (1962), *Artă și arte* (1965).

Lei 12,50